
أدب ونقد
مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية
العدد ١٥٢ ابريل ١٩٩٨م
صلاح جاهين بيننا . عجبى
منيف : قامع ومقموع و بينهما نقط
الفرانكفونية والعلاقات الدولية
شبرا تبدع نصوصا جميلة

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية
شهرية يصدرها حزب التجمع الوطني
التقدمي الوحدوي/ ابريل ١٩٩٨

أدب ونقد

التصميم الأساسي للغلاف للفنان:
محيى الدين اللباد

الغلاف: للفنانة المغربية: د. نفيسة بن جلون
الرسوم الداخلية للفنـــان:
محمود الهندى

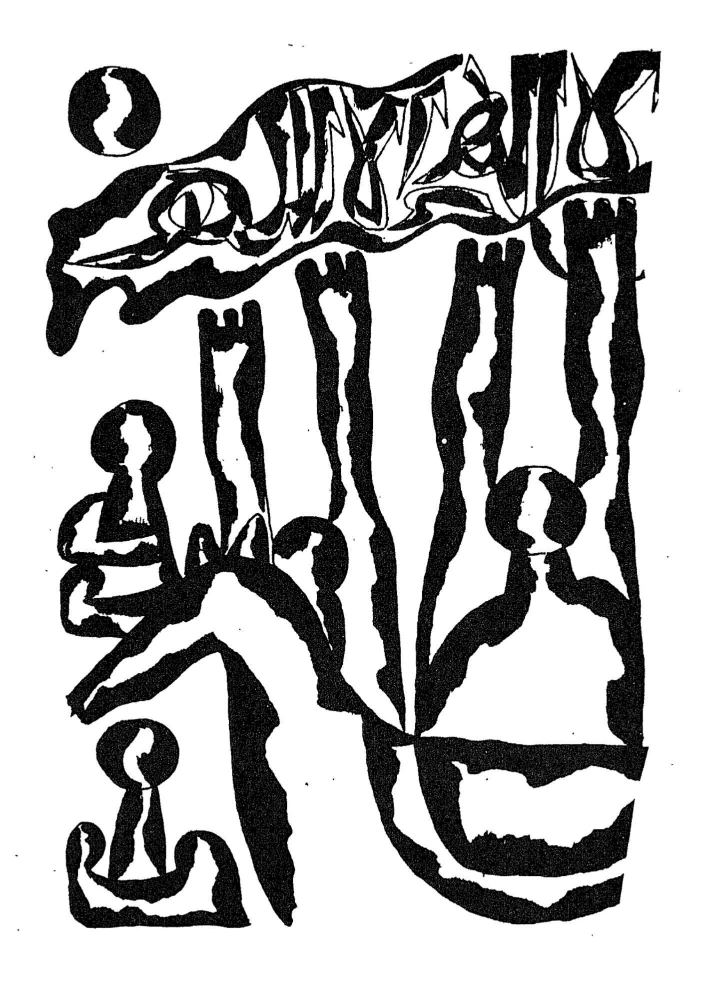
الإخراج الفنى: سهام العقاد

أعمال الصف والتوضيب الفنى:
مؤسسة الأهالى: عزة عز الدين / منى عبد الراضى /
مجدى سمير / خالد عراقى

المراسلات : مجلة أدب ونقد / ٢٣ شارع عبد الخالق ثروت
"الأهالى" القاهرة/ ت ٣٩٢٢٣٠٦ / فاكس ٣٩٠٠٤١٢

الاشتراكات (لمدة عام) ٢٤ جنيها / البلاد العربية ٣٠ دولارا
للفرد - ٦٠ دولارا للمؤسسات / أوربا وأمريكا ١٠٠ دولارا
باسم الأهالى - مجلة أدب ونقد

المحتويات



أ

أول الكتابـة

انتظروا هذه الأسماء فى عالم الكتابة... انتظروها بفرح.. فهؤلاء مجموعة من المبدعين الجدد يعيشون كما تعيش الغالبية العظمى من شباب مصر ظروفا معطلة.. بل ومحبطة.. ولكنهم اختاروا الطريق الأصعب أى أن يواجهوا الواقع البائس بكل ما يملكون من قوة الشباب والأمل، وأخذوا يعملون ويبدعون بل ويطورون ثقافتهم، يقرأون ويتحاورون فيما بينهم، وينشئون لأنفسهم ناديا أدبيا يتبادلون فيه الكتب والأفكار وينتقدون بعضهم بعضا، وأهم من كل هذا ينصتون بحب لبعضهم البعض.

وقد زارتهم المحررة ووعدتهم بلقاء شهرى فى مقر حزب التجمع فى شبرا الخيمة.. مكانهم الفقير الجميل الذى زينوه باللوحات والأشعار والملصقات، وبثوا فيه من روحهم الشابة وهجا دافئا.

انتظروا «صبحى شحاته»، «وهانى أحمد فضل»، «وثريا السيد على»، «وعادل عبد الوهاب»، «وجمال محمد السيد»، «وخالد سالم» «وصابر أحمد على»، «ومحمد عبد الله عبد الجواد» «وعماد أبو زيد».. انتظروهم وإذا لم يحتلوا خلال السنوات القادمة المكانة التى هم جديرون بها فى حياتنا الثقافية فنحن وحدنا نتحمل مسئولية ذلك، وحينها سوف لا نلوم إلا أنفسنا، إذا ساهمنا بالصمت أو الإهمال فى تبديد مواهب هؤلاء أو دفعهم إلى اليأس.

يخطط اتحاد الإذاعة والتليفزيون لإنشاء قناة ثقافية ونتمنى أن تقوم هذه القناة بالدور الذى يحلم به المثقفون فتتحرر - ولو إلى حد وبحكم التوجهات الجدية المعلنة للقائمين عليها من روح الشللية وتبادل المنافع وتتجه بصدق إلى المبدعين الجدد فى مواقعهم النائية أو القريبة ولكنها نائية لأن لا وساطات لديهم ولا نفوذ. أقول ذلك لأننا جميعا نعرف هذه الخبرة المؤلمة حيث اتسعت مساحات التعبير وضاقت حرية التعبير معا، وبقى الكثيرون من المبدعين الأصلاء منفيين، بل وهجر بعضهم الإبداع أصلا حين عجزوا عن فتح الأبواب المغلقة لأنهم وإن كانوا موهوبين ككتاب فهم لا يتوفرون على مواهب النفاق والدخول فى الشلل وتبادل المنافع، إن ما يحدث فى الكثير من المؤسسات الرسمية وحتى الأهلية يبعث حقا على الأسف ويلح علينا لبحث الطرائق والأساليب التى يمكننا بها أن نحد على الأقل من استشراء الفساد، ويصبح هذا الأمر أكثر إلحاحاً بعد الهجوم الحكومى المنظم الأخير على حرية الصحافة حيث نصت المادة ١٧ فى قانون الشركات الذى صدر فى ١٧ يناير ١٩٩٨ وجعل موافقة مجلس الوزراء شرطا أوليا لقيام أية شركة مساهمة طبقا لقانون سلطة الصحافة ٩٦ لسنة ١٩٩٦، انتقصت حق إصدار الصحف المقيد أصلاً بقيود قانونية وأمنية شديدة، وأخذت المصائب ضد حرية التعبير تتوالى فجرى تعطيل صحيفة «الدستور» فى فبراير ١٩٩٨ ووقف طبعها وإغلاقها، وفى مارس نحى نائب رئيس تحرير مجلة «روزاليوسف»، وحكم على مجدى أحمد حسين و «محمد هلال» بالحبس، وأخيرا حكم بالسجن أيضا على «جمال فهمى» المحرر بجريدة العربى.

وأصبح المناخ مواتيا للانقضاض على الهامش المتاح من حرية التعبير حيث يقوم الكتاب أنفسهم بتضييقه أكثر فأكثر من الآن فصاعدا، إذ كان قانون العقوبات المصرى يجعل عقوبة القذف والسب إما الحبس أو الغرامة، وكان القضاة غالبا يتجهون إلى عقوبة الغرامة ولا يلجأون للحبس، ولكن طيلة السنوات الماضية ومنذ بدء التعددية الحزبية وحتى صدور القانون ٩٣ لسنة ١٩٩٥ والذى جعل الحبس وجوبيا توالت أحكام القضاء بالحبس.

ورغم إلغاء عقوبة الحبس، والعودة للأوضاع القديمة بعد كفاح بطولى للصحفيين ونقابتهم فإن المناخ المعادى لحرية الصحافة - بدعوى حماية تدفق الاستثمار - جعل هناك ميلا لدى القضاة للحكم بالغرامة والحبس معا، وأصبح كل صحفى أو كاتب يفكر مرات ومرات قبل أن يعبر بحرية.. وإذا أضفنا إلى ذلك كله حالة الفوضى والفساد الشائعة فى المؤسسات الثقافية الحكومية عرفنا لماذا سيكون علينا أن نلوم أنفسنا نحن المسئولين عن بعض المنابر، والقادرين بحكم خبرتنا على فرز الغث عن السمين ومن ثم التقاط الواعد المبشر ورعايته وتقديمه.

* * *

ثارت معركة ثقافية كبيرة حوال اعتزام وزارة الثقافة بالتنسيق مع الحكومة الفرنسية إقامة احتفالات بما أسمته العلاقات الثقافية المصرية - الفرنسية وهي فى الحقيقة احتفالات بمرور مائتى عام على وصول الحملة الفرنسية إلى مصر وغزوها، تلك الحملة التى حاربها المصريون وقاوموها عبر ثورتين شعبيتين باسلتين حتى اندحر الغزاة وخرجوا من البلاد. وقد رفض غالبية المثقفين المصريين ذكرى الاحتفال، بل إن اتحاد الكتاب اتخذ قرارا بالاحتفال بذكرى ثورتى القاهرة ضد الاحتلال الفرنسى ليؤكد أن جذوة التحرر الوطنى ماتزال رغم كل شىء مشتعلة.

وقد أهدانا الصديق المفكر الدكتور «محمد حافظ دياب» بحثا رائعا عن الفرانكفونية للمفكر المغربى د. «المهدى المنجرة» وقام «دياب» بترجمتها عن الفرنسية ليخص بها «أدب ونقد».

والمنجرة واحد من المفكرين المغاربة البارزين المهتمين بعلوم المستقبل، وقد تلقى ثقافة فرنسية، لكن تكوينه الإنسانى المتكامل وثقافته الشاملة ورؤيته الموضوعية المنحازة للشعوب وللإنسان باعتباره إنسانا جعلته جميعا يقطع بأن الفرانكوفونية لا تصلح أداة لتطوير روح حقيقية تكرس الشرط الإنسانى للتعاون الدولى لعدم استنادها إلى حرية التعبير عن الذات، وحرية التعرف على الآخر، ومن ثم ليست الفرانكوفونية إلا أداة استعمار جديد تستهدف «صنع التغيير فى بعض البلدان، بل أكثر من ذلك، استعمالها (أى اللغة الفرنسية)، كوسيلة لمحاربة اللغات الوطنية واللغات الأم..»

إنها شهادة صاعقة وأمينة نقدمها لدعاة الفرانكوفونية فى مصر لعلهم يفيقون من وهم انفصال الثقافة عن السياسة ووهم أشد خطرا هو الاستعمار الذى يقوم بمساعدة الشعوب المتخلفة على الدخول إلى الحضارة.

وننشر الجزء الثانى من دراسة «د. صلاح السروى» عن الرواية واتجاهات تقدها بين المدرستين الاجتماعية والبنيوية، والحق إننا مازلنا فى أمس الحاجة لمزيد من الدراسات المشابهة خاصة أن النقاد والباحثين الذين يتتبعون الإبداع النقدى فى الغرب سواء عن طريق السفر أو متابعة الدوريات المتخصصة يعرفون جيدا أن كلا من البنيوية وما بعدها عن تفكيكية وسيميولوجية وغيرها قد جرى تجاوزها، وأن اشتغال نقاد لهم باع فى البحث النظرى والتطبيقى فى الوطن العربى بهذه الأدوات - ملاحقة منهم للموضة قد دفع بهم بعيدا جدا عن القراءة الجدلية الفعالة والمنتجة لواقع الإبداع العربى حين غرقوا فى المعادلات الرياضية واللوغاريتمات وقفزوا بعيدا موغلين فى الشكلانية مترفعين عن معرفة الواقع الاجتماعى جماليا فعزلوا أنفسهم وأهدروا دورهم بدعوى أن الأدب لا يقرأ إلا من داخله، والاتجاه الذى يبشرنا به «صلاح السروى» والموجود فعلا فى بعض القراءات النقدية المهمة التى يقوم بها رموز المدرسة

الاجتماعية ألا وهو توظيف الإمكانيات القائمة فى الاتجاهين «حيث يستخدم النقد الاجتماعى وعلم اجتماع النص علم الدلالة البنيوى».

ولكن مثل هذا الاتجاه حين لا يقوم على الجدل الفعلى بين الداخل والخارج يمكن أن يفضى إلى نوع من التحاور الساكن ومن ثم التوفيقية، ذلك أن المنهج الاجتماعى بحكم رسوخ قدميه فى أرض الواقع المادى لا يستنفذ إمكانياته أبدا، وهذا الرسوخ نفسه هو الذى يمكنه من الاستيعات الخلاق لكل مايتوصل إليه العلم من كافة المدارس من علم النفس للغة للدلالة للانثروبولوجى الخ، فما أحوجنا لمزيد من الدراسات والحوارات حول هذه القضايا فقد نكف عن كوننا فى الغالب الأعم متلقين - أحيانا دون فهم - لما ينتجه الغرب مستريحين لهذا التلقى غارقين فى كسل الاستهلاك على الجاهز دون إنتاج.

ويكتب لنا الدكتور صلاح الدين يونس من جامعة اللاذقية فى سوريا لأول مرة - التى نتمنى أن لا تكون الأخيرة - يكتب عن الشعر ولغة الخطاب ويطرح للنقاش مجموعة من القضايا لعلها حقا أن تكون قد قتلت بحثا كما يقال، لكننا لم نتركها وراءنا لنكرس جهدنا على قضايا أخرى جديدة، وهى حالة تدلنا من باب الأدب والنقد الأدبى على مستوى تطورنا وعجزنا - الذى يعود غالبا لواقع هذا التطور - عن الاتفاق على ما هو بديهى فى عصر الرأسمالية مثل فصل العلم عن الدين وفصل الدين عن السياسة.. الخ.

بل نحن مازال بوسع بعضنا أن يقدم للمحاكمة باحثا مجتهدا متهما إياه بالارتداد بل وتقوماالمحكمة بإصدار حكم تفريق بين الدكتورة «إبتهال يونس» والدكتور «نصر حامد أبو زيد» إذ لا يجوز لمسلمة أن تعيش مع مرتد، يحدث هذا بينما يعرض الرئيس اللبنانى على البرلمان مشروع قرار بالاعتراف بالزواج المدنى حيث العقد شريعة المتعاقدين..

يقول لنا الباحث «لقد أفاد الأدباء الأوروبيون من نشر كتاب أصل الأنواع لداروين وتطبيق النقد التاريخى على نصوص الكتاب المقدس...».. ومازلنا نحن نبحث عن أصول العلم من فيزياء وكيمياء فى القرآن الكريم» كتابنا المقدس...

كان الشاعر العظيم «صلاح جاهين» سوف يقول مندهشا عجبى!!

وقد اختار لنا الصديق الشاعر «مصطفى عبادة» قصائد الديوان الصغير لهذا العدد من شعر «صلاح جاهين» الذى تحل ذكرى رحيله الثانية عشرة فى هذا الشهر، والذى رحل عن عالمنا مكتئبا حزينا بعد أن أغناها بإنتاجه الغزير المتنوع الجميل من الشعر ورسوم الكاريكاتور والدراما والأغنيات بل والتمثيل، فكان بحق فنانا شاملا بأعمق معنى لا تجود الحياة بأمثاله كثيرا، وقد كنا مثل الوارث السفيه قد بددنا هذه الثروة التى حالت القيود الممنوعة على حرية التعبير دون ازدهارها الكامل وقد اتخذت هذه القيود فى أحيان كثيرة شكل ملاحقة المثقفين وسجنهم وقطع أرزاقهم بل وتعذيبهم ودفعهم دفعا إلى

الهامش..

كل ما نتمناه الآن أن لا يكون احتفالنا المتواضع هذا بالشاعر العظيم هو الشكل الوحيد للاحتفال به، فما رأيكم أن نعقد أمسية كبيرة ننصت فيها لبعض أخلص تلاميذه وأكثرهم تمثلا لعمله الضخم وتميزا عنه فى آن.. إننى أرشح على رأس القائمة شاعرا شابا مبدعا حقا هو «صادق شرشر» لنبحث عنه ونسمع منه ونمنحه المساحة اللازمة للازدهار.

سوف يكوّن هذا العدد فى أيديكم مع عيد الأضحى فكل عام وأنتم بخير.

المحــــــــررة



دراسة

الفرنكفونية
هل تشكل أداة للعلاقات الدولية؟

د. المهدى المنجرة

ترجمة: د. محمد حافظ دياب

فى محاولة لاستبصار مرامى الجدال الدائر فى الأوساط الثقافية حول الاحتفال بحملة بونابرت على مصر، نقدم هذه الدراسة التى شارك بها المهدى المنجرة في ندوة عقدت بمقاطعة كويبيك بكندا، على هامش القمة الفرانكفونية.

وزغم تعامل الكاتب مع مفهوم «العلاقات الدولية» كعملية تستهدف تطوير روح حقيقية تكرس الشرط الإنسانى للتعاون الدولى، فهو يرى أن الفرانكفونية لا تصلح كأداة لترسيخ هذه العلاقات، بسبب من عدم استنادها إلى حرية التعبير عن الذات، وحرية التعرف على الآخر، حين تحول صراع أعضائها فى الجنوب ضد الجوع والمرض والديون إلى مسارب فرعية أخرى، ناهينا عن إفساحها المجال للوكلاء الثقافيين المحليين نحو الارتباط بمصالح القوى الرأسمالية فى فرنسا.

صاحب هذه الدراسة، كاتب ومفكر مغربي، وأحد المهتمين البارزين بدراسات المستقبل. ولد فى مدينة الرباط عام ١٩٣٣ وتابع فيها دراسته، وذهب للولايات المتحدة عام ١٩٤٨، ليلتحق بجامعة كورنيل فى نيويورك ، ويحصل منها على دبلوم في العلوم السياسية، لينتقل بعدها إلى مدرسة لندن للاقتصاد والعلوم

السياسية التابعة لجامعة لندن، حيث حصل على درجة الدكتوراه فى العلوم الاقتصادية والعلاقات الدولية عام ١٩٥٧، والتحق على أثرها كمحاضر بكلية الحقوق في جامعة محمد الخامس فى مدينته الرباط.

عمل مستشاراً أول فى الوفد المغربى بهيئة الأمم المتحدة عامى ١٩٥٨، و١٩٥٩، ومديرا عاماً للإذاعة والتليفزيون المغربى عامى ١٩٥٩و١٩٦٠، وأستاذا بمركز الدراسات الدولية التابع لجامعة لندن عام ١٩٧٠، وأول عميد عربى لكلية الحقوق فى المغرب.

شغل كذلك مناصب دولية بمنظمة اليونسكو وبهيئة الأمم المتحدة، وشارك فى العديد من الجمعيات الدولية والافريقية والمغربية (رئيس لجمعية دراسات المستقبل بباريس، عضو فى الأكاديمية الفرنسية، مشرف لفريق البحث الإنسانى المتكامل للباحثين الشباب بافريقيا، عضو الأكاديمية الملكية المغربية، عضو بمنتدى العالم الثالث، وعضو هيئة تحرير البعض من الدوريات العالمية والمغربية)، وحصل على عدة جوائز وأوسمة.

ناضل المهدى المنجرة من أجل بناء مغرب عربى موحد، ووقف إلى جانب دول العالم الثالث وتحرير الجنوب، وواجه الأكاذيب التى روجها الغرب خلال حرب الخليج الثانية، فكتب المقالات وبعث بالبرقيات، كما قدم استقالته من عدة هيئات، من ضمنها معهد العالم العربى بباريس ونادى روما، ودعا بلده إلى التخلى عن عضويتها في المؤتمر الفرانكفونى، احتجاجا على حرب الإبادة التى تقودها الولايات المتحدة وحلفاؤها ضد العراق.

وبهذه التجربة العريضة التى خاضها المهدى المنجرة يسجل رأيه هنا حول الفرانكفونية، وهو ما سيدرك القارئ أبعاده، ويزداد وعيه به، كلما أوغل فى سطور هذه الدراسة، وواصل الانصات لأسئلتها وأجوبتها.

يرجع ظهور "الفرانكفونية" إلى نهاية القرن التاسع عشر، حين صاغ العبارة أونسيم ريكلوس، وعنى بها «فكرة لغوية وعلاقة جغرافية فى نفس الوقت»، لتبرز أيامها مع إنشاء (جمعية أطباء الأطفال الناطقين بالفرنسية) بباريس، وتحديداً عام ١٨٩٩.

ومالبثت أن تواصلت الفكرة في القرن الحالي، مع خطاب الجنرال ديجول عام ١٩٤٤، وخلال المناقشات حول إنشاء الاتحاد الفرنسى نهاية الحرب العالمية الثانية، وفى أعمال المؤتمر الأول لوزراء التربية فى فرنسا وافريقيا وملاجاش عام ١٩٦٠، ومع قيام (اتحاد الجامعات الناطقة كليا أو جزئيا باللغة الفرنسية) عام ١٩٦١(١)، وظهور مجلة (الثقافة الفرنسية) عام ١٩٦٢.

ويمثل عام ١٩٦٦ منعطفا حاسما فى تاريخ الفرانكفونية: ففيه تشكلت (اللجنة العليا للدفاع عن اللغة الفرنسية ونشرها)، التى أقرت بمرسوم جمهورى، وتتألف من عشرين شخصية تنتمى لعالم الأدب والفن والعلوم والصحافة والإعلام والصناعة والسياسة، ويرأسها رئيس الوزراء. وحددت مهمتها بدراسة الوسائل الملائمة لتشجيع كافة المبادرات التى تهدف إلى تطوير العلاقات الثقافية والتقنية بنى

كل حاملى تراث اللغة الفرنسية. وتأسس كذلك (المجلس الدولى للغة الفرنسية)، كأكاديمية فرنسية دولية، لها الحق فى إنهاء أي نزاع لغوى بين أى دولتين فرانكفونيتين، إضافة إلى (منظمة الشباب الفرانكفونى) التى قامت على أساس ميثاق ينظم مشاركة الشباب فى تحقيق أهداف الفرانكفونية.

وخلال نفس العام، طالب الرئيس السنغالى السابق ليوبولد سيدارسنجور، وهو أحد ثلاثة مهدوا للفرانكفونية، مع الحبيب بورقيبة والأمير الكمبودى نوردوم سيهانوك، بإنشاء (المنظمة الدولية للبرلمانيين الناطقين بالفرنسية)، فتأسست عام ١٩٦٧، واتخذت من لكسمبورج مقرا لها، وأمانة سرها العامة فى باريس، وتستهدف دعم تآزر البرلمانيين الفرانكفون. وأقامت هذه المنظمة تجمعا ثقافيا باسم (كوكبة المشاهير)، وظيفته منح جوائز أدبية لأفضل الكتاب والشعراء الفرانكفون.

وتكرست الفرانكفونية في النهاية مع أعمال مؤتمرها الأول، حين تم الإعلان عن التحضير له فى المؤتمر العام لوكالة التعاون الثقافى والتقنى بداكار عام ١٩٨٥، وانعقد بالفعل فى باريس بعده بعامين. ويضم هذا المؤتمر، بالإضافة إلى المستعمرات الفرنسية السابقة، بلدان أوروبية مثل بلجيكا واللكسمبورج، كما يضم كذلك مقاطعة كويبيك الكندية(٢).

وقد أثيرت أيامها مشكلة على مستوى العلاقات الدولية، حول ما إذا كان من حق هذه المقاطعة أن تمثل فى مؤتمر دولى. بعده عقد مؤتمر القمة الفرانكفونية الأول بباريس عام ١٩٨٦، وقمة الناطقين بالفرنسية عام ١٩٨٩.

والسمة الأوضح لهذا العالم الفرانكفوني، أنه عالم دويلات صغيرة: فهناك باولو، وساموا، إلى جانب أسماء أخرى يصعب العثور عليها فى أطلس الجغرافيا، ولكنها موجودة كبلدان أعضاء، تساهم في ارتفاع معدلات العضوية التى تبلغ الآن (٣٥) بلدا.

والزعم بأن هذا العالم يستهدف فى الأساس تحقيق تقارب بين أعضائه وأفراده، خلق فى الواقع حاجزا بين من يستعملون اللغة الفرنسية ويساهمون فى الثقافة الفرنسية وهم فرنسيون، يحملون جواز سفر فرنسى، يمثل اليوم علامة الانتماء إلى الاتحاد الأوربي، وبين الآخرين، كل الآخرين، الذين هم مجرد فرانكفونيين، تمنح للمشاهير منهم جائزه الجونكور تارة، أو جائزة فيمينا تارة أخرى، وكأن لسان حال الفرنسيين يقول: أنظروا إلى هذا التسامح الفكرى الذى يجعلنا نقبلهم بيننا. أنهم جديرون بالتكريم. ولكن حذار، فهم ليسوا كتابا فرنسيين. فالكاتب الفرنسى هو كاتب فرنسي، وكل كاتب آخر غير فرنسي، هو كاتب فرانكفونى.

على أنه يجب ألا يفهم من قولى إننى انتقد اللغة الفرنسية. فأنا استعمل هذه اللغة، وأكتب بها، كما أكتب بغيرها، وأنا شديد الاعتزاز بمعرفتها. ولن يخطر ببالى انتقاد لغة قدمت الكثير لتاريخ البشرية. كذلك فإننى قضيت فترة مهمة من حياتى أعمل فى مجال التعاون الدولي، وأعرف ماهى مساهمة الثقافة الفرنسية، **ولكنى انتقد مفهوما سياسيا، يكتسى طابعا استعماريا جديدا، لا يقبل واقع تطور الأوضاع، ويريد التعلق بأمر نبيل مثل اللغة الفرنسية، من أجل استعمالها كوسيلة للتفاوض، بهدف إبقاء الوضع القائم على ما هو عليه، ومنع التغيير فى بعض البلدان. بل أكثر من ذلك، استعمالها كوسيلة لمحاربة اللغات الوطنية واللغات الأم.**

لقد عملت باليونسكو ما بين عامي ١٩٦١-١٩٦٣، وأذكر أنني اضطررت أيامها للطواف علي كافة بلدان القارة الأفريقية، لكي أجد بلدا منها يقبل استضافة اجتماع حول اللغات الأفريقية الأم. وكما ترون، المسألة تتعلق بقضية علمية، ورغم ذلك كان المسئولون في حكومات هذه البلدان يتهربون، لدرجة اضطررنا معها لعقد الاجتماع في الكاميرون، لأنه البلد الذي يجمع بين الفرانكفونية والانجلوفونية.

والواقع أنه لا يمكن فصل مفهوم "الفرانكفونية" عن سيرورتها التاريخية المرتبطة وراثيا بالحقبة الاستعمارية، وبعدها بفترة التخلص من الاستعمار التي لم تنته، وبالتحولات الإيجابية التي تحملها هذه الفترة على المدى المتوسط أو البعيد، وهو ما يعني أننا لن نتمكن من تطوير روح حقيقية للتعاون الإنساني العالمي، إذا لم نبدأ، من هذا الجانب أو ذاك، باحترام الآخر.

يتعلق الأمر إذن، بعيدا عن كون هذا المفهوم يمثل خلاصة قطعية، بنقطة إنطلاق نحو حوار مفتوح مع طرف حديث العهد مثلي بالفرانكفونية، يشارك لأول مرة في حياته، ويحذر شديد، في نشاط يمس هذا المجال. إن ما أقوله صراحة، يفكر فيه الكثيرون مواربة، إن في الشمال أو الجنوب. لكنني لست مع ذلك لا مباليا كليا. فكباحث في الدراسات المسقبلية، يدخل في اهتمامي مسقبل اللغة الفرنسية والثقافة الفرنسية، إن في ذاتها، أو كثقل في الهيمنة الثقافية التي تترصد الإنسانية، فاعتقادي أن الثقل مرتبط، قبل كل شيء، بالتفتح الداخلي لكل ثقافة، وبالتقوية المتبادلة لقنوات الاتصال التي تملكها.

تعريفات متباينة

وفي عالم يعيش أوج تطوره العلمي وإشكاليته الجديدة فإن هدفا ماثلا لايبدو ميسرا، مع اللجوء إلى مفاهيم تلتغمها تهويمات أدبية بلاغية، وذاتية مشبعة برومانسية روحانية أشبه ما تكون بالصوفية التي تحجب الواقع عن غير وعي، وتحافظ على الوضع الراهن، وتجعل من العمل الثقافي مهمة حضارة، بخلاف مانستنتجه لدى قراءة عديد التعريفات المقدمة للفرانكفونية:

فاكزاڤييه دينيو يذكر: «إن فحصا روحيا للفرانكفونية يجعلنا ننظر إلى لغتنا الفرنسية باحترام كبير. فهي تملك نوعا من التفوق بالنسبة لكافة اللغات الأخرى المستخدمة في العالم، حيث ميزات هذه اللغة الأسلوبية في التحليل والتركيب، تفسر نوعية الفكر الفرنسي والإشعاع الثقافي لفرنسا»(٣).

إن اكزاڤييه يتحدث عن الفرانكفونية بلهجة أقرب إلى الروحانية. إنها الصوفية إذن. ولو تحدث شخص آخر عنها بهذه اللهجة لاعتبر من الإخوان المسلمين أو من المتطرفين!

كيف يُعقل أن يكتب شخص في عام ١٩٨٣ مثل هذا الكلام، الذي يكشف عقدة تفوق تنم في الحقيقة عن مركب نقص؟ كيف يقبل تصريحه **بأن اللغة الفرنسية متفوقة على كل اللغات الأخرى؟ إن هذا هو المرتكز الحقيقي للفرانكفونية، كمفهوم أقرب إلى التصور المرضي.**



ولقد يكفى للدلالة على زيف هذه الأفكار، أن ترجع إلى المنشورات الصادرة نفس العام عن المركز الوطنى للبحث العلمى فى فرنسا. لنجد أن ثلثى منشوراته كانت بالإنجليزية. فكيف حدث أن هذه الفرنسية "المتفوقة" لا يكتب بها سوى باحث واحد من ثلاثة فى فرنسا؟ إن مثل هؤلاء الباحثين مضطرون أن يتم الاعتراف بهم فى بلدهم فرنسا، لأنهم إذا لم ينشروا بحوثهم العلمية، إن فى الفيزياء أو الكيمياء أو البيولوجيا أو علوم الفضاء، فى دورية انجليزية، فإن الفرنسيين أنفسهم لن يأخذوا أعمالهم مأخذ الجدّ.

هؤلاء الباحثون إذن مجبرون على استخدام لغات أخرى أكثر تقدما. ثم كيف يراد فى عصر، تظهر فيه كل سنة (٤٠) ألف كلمة جديدة فى اللغة العلمية، أى أكثر من عدد الكلمات الموجودة فى القاموس الفرنسى الشهير (لاروس)، أن نقبل بمثل هذا الكلام، فى الوقت الذى نعلم فيه أن الأكاديمية الفرنسية تقضى سنة كاملة فى البحث عن تسع كلمات؟

أنا لا أقول أن اللغة الفرنسية أقل قيمة من اللغات الأخرى، فقد بدأت هذا البحث بالدفاع عنها، ولكن أن يصل هذا الدفاع إلى حدّ القول بتفوقها على كل اللغات، وأنها تحظى بالإجلال، وتتميز بالروحانية أو الصوفية، فهو ما يجعل الأمر يتحول إلى نوع من العزل العنصري، حيث ليس هناك سوى الفرنسية، ولا شئ آخر غيرها.

وإضافة إلى غزليات دينيو، نجد سنجور هو الآخر يتغنى بها، مذكرا: «إن الفرنسيين هم الأرغنات الأكثر عذوبة، ذات الوميض العاطفي، يليهم الناى والطبلة بكلمات اللغة الفرنسية، وذلك هو شعاع النار الذى يبدو كالشهب التى تضيء ليلنا»(٤).

إن معرفتى بسنجور تمتد لأكثر من ثلاثين سنة، وهو زميلى فى الأكاديمية الفرنسية، وأحد رؤساء الدول الأكثر مثالية، لأنه عرف كيف يترك الحكم فى الوقت المناسب. وهو شاعر قبل كل شيء، لم يستغل السلطة من أجل الحصول على ثروة أو غيرها، ورجل احترمه كثيرا. وأيام دراسته فى باريس، حصل على شهادته فى النحو الفرنسى وفى اللغتين اليونانية واللاتينية، وعاش هناك سنوات فى ظل الجمهورية الفرنسية الرابعة، ليجد نفسه بعدها على قمة السلطة فى بلاده من طرف قوى استعمارية. وهذا ما أصارحه به دائما كلما التقيته. وهو يعتقد أنه لا يمكن إنقاذ بلده إلا بواسطة اللغة الفرنسية، فهو لا يشعر بالارتياح للغة (الوولف) أو (البامبارا) أو (البول) الأهلية، بل أنه حارب تطور اللغات الأفريقية الأم.

وعلى نفس الوتيرة، يخاطب الحبيب بورقيبة الفرنسيين، مبديا انبهاره بلغتهم، على اعتبار أن: «اللغة رابطة قوية متميزة لتجاوز العلاقات الأيديولوجية، وأن اللغة الفرنسية تشكل بالنسبة لكم، كما هو الأمر بالنسبة لنا، تتمة لتراثنا الثقافى، بما يعنى أنها تغنى فرنسيتنا، وتجعل منا رجالا جديرين بالانتماء إلى مجموعة الأمم الحرة»(٥).

عكس الموقف نجده لدى الكاتب الأفريقى مونجوبيتى، صاحب ومدير تحرير مجلة (شعوب سوداء، شعوب أفريقية) التى تصدر فى باريس، إذا يقول: «الفرانكفونية هى أيديولوجيا عدة أنظمة مجتمعة غير أنها فى الواقع أيديولوجيا السلطة الواحدة، هى سلطة الرأسمالية الوطنية الفرنسية». ويضيف واصفا الفرانكفونية على أنها تبعية وجود. فهى بدل أن تضحى مجمع ثقافات، لكل منها

خصوصيتها التى تتفاعل فيما بينها، إذ بها تتمحور حول أيديولوجيا الطبقة الفرنسية الحاكمة، التي عرفت كيف تجعل من قيمها مقياسا لفرز الآخرين وتصنيفهم»(٦).

إن هذا الأقوال تمنح انطباعا حول انحياز البعض من الشخصيات لفكرة الفرانكفونية، وهو تصور قد تكون له قيمته على المستوى السياسى، لكنه على المستوى المنهجى لا يملك فاعلية ذات بال. ولو شئنا الإجابة، بحد أدنى من الدقة والموضوعية، على سؤال من قبيل: هل تشكل الفرانكفونية أداة للعلاقات الدولية؟ فإن الجواب بنعم، سوف يستلزمه سؤال آخر، هو: وما الجديد فيها؟ وذاك أمر يتطلب جهدا متواضعا فى البحث والتجرد العاطفي، وإن أخطأ طريقه إذا تم الاحتكام إلى فحص بارد عنه.

ذلك أن أية أداة للعلاقات الدولية لا تتحرك بطريقة مجردة على أرض غير معينة، دون غاية محددة، أو أهداف متماسكة، أو قواعد معترف بها صراحة، فى غيبة علاقات قوة قابلة للقياس. بعبارة أخري، فإن كل أداة للعلاقات الدولية، هى نتاج تفاعل داخل النظام الدولى، وداخل النظم التابعة التى يقننها بطريقة منهجية.

واعتبارا من أن تحليل النظم يمثل أحد الأساليب المتبعة فى العلوم الاجتماعية، ففى إمكان هذا التحليل أن ييسر إضاءة العلاقات الدولية، بالاعتماد على المعطيات الكمية التى تحاول تفسير العلاقات الدولية، بالاعتماد على المعطيات الكمية التى تحاول تفسير العلاقات المتبادلة، مع وضع نماذج التنمية، وكذلك القيم الاجتماعية الثقافية التى تتضمنها فى الاهتمام. ومثل هذا التوجه من شأنه أن يسهّل تعيين الرهانات والقوى المرتبطة بالفاعلين.

لكن مثل هذا التحليل يبدو عصيا لدى دراسة الفرانكفونية: فهى لم تؤخذ بعد بجدية من طرف الجماعة العلمية أو الجامعات، إضافة إلى نقص المعلومات عنها فى بنوك المعلومات والمصادر البليوجرافية والرسائل المقدمة فى الجامعات الفرنسية، بما يجعل زعم الحديث عنها قابلا للمراجعة(٧).

ويبدو الأمر فى هذا الصدد أكثر وضوحا، لو تصفحنا البحوث الجامعية فى باقى الدول الفرانكفونية بما فيها كندا. فمركز العلاقات الدولية بمقاطعة كويبيك يصدر منذ عام ١٩٧٠ مجلة متميزة هى (دراسات دولية) وعددا آخر من المنشورات. ولكن فهرست المركز لا يذكر سوى عملين اثنين يتعلقان بالفرانكفونية، تصفحها يوحى بابتعادها عن القضايا الحقيقية المتعلقة ببقاء النوع البشرى وبقاء الكون، وبالفقر والجهل والمرض والعسف والظلم الاجتماعي، وبالديكتاتورية فى جميع أشكالها المختلفة. ذلك أن الفرانكفونية ككل سياسة أو أداة للعلاقات الدولية، لن يكون فى مقدورها الهروب من اختبار كفاءتها، ولا من إشكاليتها حول تفتح الكائن البشرى والسلام وعلاقات الشمال والجنوب.

جرد تاريخى

ولعل من ضمن ما تستهدفه هذه الدراسة، أن تمثل مساهمة في التعرف على فرضية طرحتها وثيقة

مركز العلاقات الدولية بكويبيك، وصاغتها كالتالي: «إذا كانت المشروعية الدولية لمثل هذه المؤتمرات، باعتبارها محفلا أساسيا للتبادل ووسيلة للعمل، ثابتة تماما، فإن الفرانكفونية ذاتها سلتوح مع تطورها المستقبلي مشبوهة، وستظل التوقعات حولها فوق الإدراك. وإذا مثلت التوجهات والقرارات بصددها مجرد الإرضاء والاستمرار، فإن نوعا من الرّيبة سيبرز بشكل تدريجي تجاهها، وساعتها لن تستطيع أية غنائية تعويضية أن تصحح مسارها».

وتذكر الوثيقة نفسها، بالإضافة إلى الأعمال المتبعة من طرف الحكومات المشاركة في المؤتمر الفرانكفوني، أن هناك مكانا لتفكير مستقل، يمتلك رؤيته النقدية وبشارة مستقبله، وذلك هو هدف المؤتمر. على أن المشروعية التي يتحدث عنها المركز المذكور لا يمكن فهمها دون الرجوع، ولو في عجالة، إلى المحاولات التي صاغت فكرة الفرانكفونية، وإلى ذاكرة الشعوب المنضمة إليها. فذك ما يشترط الرؤية نحو المستقبل والإدارة الجماعية في التحقق، وأيضاً ما يعطي لنظام اجتماعي حدا أدنى من التماسك على مستوى القيم والغايات. وقد كتب جات مارك تيجييه، وهو من أكبر دعاة الفرانكفونية، أنه: «منذ ثلاثة عقود تقريبا، اتخذت الفرانكفونية مظهر ورشة عريضة»(٨).

أنه إدراك مبرر تاريخيا لكندي فرانكفوني ودون معارضته، لا أعتقد أن غالبية (٢٩٠) مليون من رعايا الأعضاء الفرانكفونيين الخمس وثلاثين في مؤتمرهم ستوافقه على ذلك. إذ لا يجب تلوين النسيان الإرادي في محو أحقاد الماضي، والذي أبدته معظم شعوب المستعمرات القديمة من جهة، ونسيان أو عدم الوعي بعواقب وامتداد هذا التاريخ من جهة أخرى. فحتى الذكاء الاصطناعي يظل بحاجة إلى ذاكرة كي يمارس فعالياته.

إن الفرانكفونية تحتوي في الواقع على عملية إدماج فكري، وتقوم على التخلي عن الذات، وطبعها بميسم تبعية سياسية فكرية، وهو ماحدا بمونجو بيتي إلى القول إن: «الفرانكفونية الأفريقية هي أسلوب متكامل للسيطرة على الفكر والنفس من قبل دعاتها، وهي تفتح الباب أمام تمييز عنصري أخلاقي حقيقي، إذ هي أول عملية بتر وحشية مصحوبة الزاميا بكل عناصر الكبت والاثم»(٩)

ويبرهن لنا التاريخ الراهن على ما كان سيؤول عليه الحال في أفريقيا، وبخاصة دولها الأعضاء في المؤتمر الفرانكفوني، لو أن مقر (وكالة التعاون الثقافي والتقني) أقيمت بها. لكن التصوّر الجيو-سياسي الثقافي للفرانكفونية قد سهل المحافظة على انقسام أفريقيا، وأخر بصفة مباشرة أو غير مباشرة، التكتل الاقتصادي لدولها، بما يشي أن الفرانكفونية تروج نموذجا لتنمية التخلف في هذه القارة، وتشجع على التسول، وتحفز على الصدقة، ملفوفة داخل غطاء من المساعدة، مع ملاحظة أن كل فرنك فرنسي تقدمه فرنسا في شكل مساعدة لهذه البلدان، تحصل مقابله على خمسة فرنكات في شكل مبادلات، وهو ما وضحته إحدى الدراسات الفرنسية.

ولكن، إلى متى تستمر هذه المساعدات؟ الأمر واضح: فمن المؤكد أن هناك طبقة معينة تضمن استمرارها عن طريق الفرانكفونية. وهي تستمر بفضل الفرانكفونية، لأنه يتم الإبقاء عليها في السلطة، وتقدم لها المساعدات الاقتصادية، بل يتم الإنفاق عليها. ولا يهم ما تفعله هذه الطبقة، فهو دائما جيد. ولم يحدث البتة أن انتقدت الانتهاكات التي تتعرض لها حقوق الإنسان في افريقيا . فلا

حديث إلا عن أسبانيا في عهد فرانكو أو الاتحاد السوفيتي. أماما يفعله رؤساء الدول في هذه القارة، سواء في الجابون أو النيجر أو السنغال أو غيرها، فهو فوق الشبهات، وليس هناك ما يقال عنه. أنهم "أصدقاؤنا" اتركوهم وشأنهم.

المؤتمر الفرانكفوني والعالم الإسلامي العربي

ولو أخذنا بلغة الأرقام، هل يمكن القول إن الفرانكفونية تتمتع بالأغلبية داخل المؤتمر الفرانكفوني؟ فمن بين (٢٩٠) مليونا من رعايا خمس وثلاثين عضوا في هذا المؤتمر، نجد (١٠٥) مليون مسلم،يشكلون نسبة (٣٦٪) من المنتمين للمؤتمر، (١٩) مليونا منهم يتحدثون الفرنسية، و(٨٠) مليونا يتحدثون العربية. ولو أن الجزائر، وهي البلد الأول الناطق بالفرنسية بعد فرنسا، كانت عضوا في المؤتمر لعرفت هذه الأرقام ارتفاعا ملحوظا.

وفي هذا الصدد، يمكن أن نأتي على ذكر بلدين من بلدان العالم الإسلامي العربي، هما مصر والمغرب. فمصر انضمت إلى المجموعة الفرانكفونية عقب خروجها من الجامعة العربية، وهو ما ينطبق أيضاً على المغرب حين انسحبت من منظمة الوحدة الأفريقية، وكان انضمام البلدين إلى هذه المجموعة بمثابة الوسيلة الوحيدة التي تمكنها من اللقاء مع الأفارقة.

هذا هو سبب تواجد مصر والمغرب في إطار المجموعة الفرانكفونية، ولكن الواقع هو أن هناك أكثر من (٨٠) مليون شخص ناطق بالعربية، وأنه لا يوجد سوى (٤ر٠٪) من المصريين الذين يتقنون اللغة الفرنسية، حسب الإحصاءات الرسمية للمجلس الأعلى للفرانكفونية، بما يشكك في صحة تسمية عالم الفرانكفون. على أن ثقل العالم الإسلامي العربي لا يتمثل فقط في النمو السكاني، ولكن أيضاً في تزايد معدلات المنظمات غير الحكومية، وتلك مسألة بحاجة إلى استقصائها.

من جهة أخري، فإن تقسيم افريقيا إلى شمال وجنوب الصحراء، يبدو امراً مصطنعا. ومن ناحيتي كمغربي، أرفض هذا التقسيم الثنائي الذي يعتدي على الوحدة الثقافية للقارة.

الهوامش

(١) في مواجهة للتيار الأنجلوفوني، أسس سكان مقاطعة كويبيك الكندية اتحاد الجامعات الناطقة كليا أو جزئيا باللغة الفرنسية Association des universte's entierement ou partiellement de langue (A upelf) Franc,aise، في مدينة مونتريال عام ١٩٦١، ويضم نحو خمسين جامعة ، تتعاون على دعم اللغة الفرنسية.

(٢) ينتمي سكان مقاطعة كويبيك إلى أصل فرنسي، منذ هاجروا إليها في القرن السابع عشر، وظلوا محافظين على لغتهم. وهم يعتبرون أن فرنسا بالنسبة لهم هي أرض الأجداد، ويعتزون بالانتساب إليها، ويصرون على حماية لغتهم لمواجهة «العملاق الانجلو أمريكي والمجتمع الرأسمالي

الانجلو فونى المسيطر».

(3) Deniau, xavier: Francophonie, Que sais- Je? puf, paris, 1983, p.12.

(4) sengor, l .s.: Liberte'-N.3, librairi philosophique Paris, 1967, p23.

(٥) من كلمات الرئيس، نشريات وزارة الإعلام، تونس، ١٩٧٥، ص ٣٢.

(6) Beti, Mongo, in (peuples noirs- peuples Africains), N.3, Mai q978,paris,p.113

(٧) عندما استفسرت من بنك المعلومات عن ما أنجز من رسائل في الجامعات الفرنسية حول الفرانكفونية، حصلت على بحث لطالب جزائرى، موضوعه (الفرانكفونية والعربوفونية)، نوقش عام ١٩٧٤ فى جامعة باريس السابقة.

كما وجدت رسالتين قدمهما طالب يابانى وآخر فريقى للحصول على دكتوراة الحلقة الثالثة، وكانتا بعنوان: (وجهة نظر يابانية حول العلاقات التجارية بين اليابان والدول الفرانكفونية)، و(افريقيا الغربية الفرانكفونية). قدمت الأول بجامعة باريس الأولى عام ١٩٨٦، والثانية بجامعة تولوز عام ١٩٨٤.

(8) Te'gier, Jean- Marc: " les sommets francophones", center Quebecois de rslations internationationales, sansde, 87108130,p.262.

(9) Beti, Mango,op.cit.,p.31.



منيف:
قامع ومقموع
وبينهما نفط!

طلعت الشايب

«لو أمتلك السلطة، لو امتلكها يوما
واحدا لدمرت هذا العالم. العالم لا يحتاج إلا
للتدمير، لقد فسد كل شىء فيه. تفتت خلاياه،
تعفن، لم يعد ممكنا إصلاحه أبدا. يجب أن
يدمر نهائيا، لعل عالما جديدا يقوم على أنقاضه.
لعل بشرا من نوع جديد يأتون من صلب عالم
آخر لكى يصهروا هذه الأرض التى تعلوها
طبقة سميكة من القذارة»
منصور عبد السلام
فى «الأشجار واغتيال مرزوق»

«ما تركت واحدا منكم إلا وقلت له الأمريكان
هم العلة. هم أصل البلاء، وهذا الذى شفناه
ماهو بشئ للبلاوى اللى راح تنصب فوق رءوسنا
وبكره تقولون الله يرحمك يا أبو عثمان كل

ما قلته صار...»
ابن نفاع
فى "التيه"

«أنا فى الوقع العربى فإن المقع هو الأساس، إذا يشمل المنطقة بأسرها، وتتبدى مظاهرة في جميع مناحى الحياة، كما أن أساليبه تتطور يوما بعد آخر ، خاصة وأن الحكام والأقوياء غير مقتنعين بضرورة إسهام الجماهير فى تحمل المسئولية، ولذلك لا مشاركة، ولا تسامح مع الرأى الآخر، ورفض للتعددية وعدم التساهل مع أى مختلف أو منافس ، ولا قدرة على تصور إمكانية أن يحل الآخر فى السلطة أو الاحتكام لرأى الأغلبية»
عبد الرحمن منيف
فى «رأى وشهادة حول القمع»
مجلة "فصول"- خريف ١٩٩٢

لم يكن فوز عبد الرحمن منيف بجائزة القاهرة للإبداع الروائى مفاجأة، فعبد الرحمن منيف هو بلاشك كاتب الزمان الأبهى، الزمان هو زماننا والأبهى هنا صفة للكاتب لا للزمان. المفاجأة هى تنبه هيئة التحكيم إلى كاتب «جمع بين الإبداع والالتزام القومى والإنسانى» فى مرحلة يتقهقر فيها الالتزام ويتوارى كل ما هو قومى وإنساني، واللجنة بهذا الاختيار إنما تعيد التأكيد على دور الأدب ووظيفته الاجتماعية وعلى دور الكاتب فى مجتمعه وقدرته على تحويل رؤاه المنحازة للإنسان وللمستقبل إلى فن جميل.

تدور أعمال عبد الرحمن منيف حول محورين رئيسيين هما النفط والقمع. من مشكلة النفط تنطلق خماسية منيف مدن الملح (التيه - الأخدود- تقاسيم الليل والنهار - المنبت - بادية الظلمات) حيث لا ينظر إلى النفط كثروة فقط وإنما كتغير اجتماعى شامل قلب المنطقة العربية رأسا على عقب. المعروف أن النفط ثروة ناضبة إلا إلى الأنظمة لم تحسن استخدامها، فتحولت المجتمعات إن الاستهلاك المرتبط بالتبعية للخارج والمعتمد على استمرار العلاقة به.

وعبد الرحمن منيف هو ابن هذه البيئة المؤهل للكتابة عنها مسلحا بالوعى والرؤية المستقبلية، درس القانون واقتصاديات النفط ورأس تحرير مجلة نفطية فى مرحلة من حياته، فهو إذن أحد أبناء ذلك "التيه" وشاهد على اضطراب العلاقات وتغير القيم واتساع الهوة بنى من يملك ومن لا يملك



وتشوهات البنى الاجتماعية والاقتصادية والنفسية والسياسية.

.....«جاءت الثروة إذن ولكنها لم تكن نتيجة لجهد بشرى لتصير جزءاً من حياة الناس واستفادتهم منها لم تكن واحدة ولذا اضطربت العلاقات وتغيرت القيم، والمجتمع صار خليطا كركاب قطار اجتمعوا بالمصادفة وحدها. الناس هنا لأن هناك ضرورة لاجتماعم، ولكنهم يعلمون أنه اجتماع مؤقت والعلاقات بينهم واهية تختلف عن علاقات الناس فى المجتمع الزراعى أو الصناعى (..........)

هناك من يعتبر النفط هبة من السماء.. ثروة... ولكنه عمليا خلخل المجتمع وضربه إلى أبعد الحدود، ولم يستفد منه ليكون هناك تثمير واستبدال للثروة الناضبة بأخرى دائمة: بالتصنيع أو الزراعة أو المواصلات. ثلاثة أرباع الثروة النفطية حتى الآن تضيع فى عبث أطفال والربع الباقى يحاولون قدر الإمكان توظيفه فى بعض المشروعات، وحتى هذه ليست مدروسة بعناية ولا مخططة لتكون حلقات فى سلسلة واحدة..»(١).

وعبد الرحمن منيف الذى يعتبر الرواية واحدة من أهم الوسائل التى يمكن من خلالها "قراءة" مجتمع ما، يقدم فى هذا العمل الفذ عالما متكاملا، ابتداء من جذور ماقبل اكتشاف النفط مرورا بعملية التحول وانتهاء بقيام مدن الملح بأحشائها الغضة. لم يتردد فى رصد ما فيها من خلل وقبح، لم يحاول القيام بعمليات تجميل. حياة كاملة وعالم شامل أسكنهما شخصيات روائية ليست منبتة الصلة بالواقع سواء كان ذلك فى قصور الحكم ودهاليزها أو فى خيام البادية والقبائل أو بين الذين جاءت بهم نكبة النفط من لصوص وسماسرة وتجار المال والدين والجنس وغيرهم من أبناء مدن الملح والوافدين الذين هوت أفئدتهم إليها:

ويسألونك عن القمع...!

يقول عبد الرحمن منيف «من أبرز التشوهات التى رافقت الحقبة النفطية اتساع ظاهرة القمع فى المجتمع العربى وتطور أساليب هذا القمع وامتداده إلى جميع مناحى الحياة، بحيث أصبحت المنطقة العربية فى المرحلة الراهنة أكثر المناطق فى العالم خرقا لقوانين حقوق الإنسان وأكثرها استبدادا وأشدها عسفا، يضاف إلى ذلك أن المكتسبات التى تحققت فى فترات سابقة من حيث قيام شكل عصرى للدولة والفصل بين السلطات وحرية القضاء وسيادة القانون تم التراجع عنها...

(......)لو قارنا الوضع العربى الراهن مع فترات سابقة أو مع أنظمة أخرى فى العالم نجد أن الجفوة تزداد اتساعا بين الأنظمة الحاكمة والشعوب والمسافة تكبر بين الحاكم والمحكوم..بين الذين يملكون والذين لا يملكون، بين المثقفين وغير المثقفين...، بين الرجال والنساء، بين الكبار والصغار... بين الريف

والمدينة....(.......)

وإذا كانت مؤسسة القمع تحاول أن تلغى الاخر والاختلاف والتعدد، فإنها تستند إلى مجموعة من القوى والمفاهيم والصيغ بما فى ذلك الدين والمؤسسة الدينية، فلكى يبقى الطغاة والأقوياء فى مواقع السلطة والقوة يلجأون إلى كل الوسائل. ولما كانت المؤسسة الدينية بأيدى هؤلاء فإنهم يرشونها لكى يستخدموها، ولا تتأخر هذه المؤسسة فى تقديم الفتاوى والمسوغات التى تبرر للطاغية والقوى لكى يستمر فى موقعه»(٢)

إن كاتبا بهذه الرؤية الواضحة وهذا الوعى بحركة المجتمع العربى وما وصل إليه لا يمكن أن ينسحب إلى برج عاجي، ولذلك حين اعتمد الرواية أسلوبا للتعامل فى هذه الحياة كان لزاما عليه أن يتصدى لظاهرة القمع فى معظم أعماله. نجد ذلك فى «الأشجار واغتيال مرزوق» وفى «قصة حب مجوسية»، نجده يتصدى لظاهرة السجن فى «شرق المتوسط» ثم فى « الآن.. هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى» وغيرها.هذا هو عبد الرحمن منيف القادم من السياسة إلى الكتابة الأدبية. فى الفترة ما بين ١٩٥٠ و١٩٦٥ كان مستغرقا تماما فى السياسة والعمل السياسى ولكنه اكتشف أن ذلك كله كان خدعة كبيرة كما يقول...

«كان الواحد منا يتصور أن المؤسسة السياسية يمكن أن تكون أمينة فى قناعاتها ومقولاتها السياسية. ومن خلال التجربة رأينا أن هناك فارقا كبيرا بين الأفكار التى كان يؤمن بها ويدعو لها والممارسات الفعلية التى كانت. وما أمكن الوصول إلى نوع من الصيغة أو التعايش للبقاء ضمن تلك المؤسسة. وصار هنالك حاجز بيننا وبين الاستمرار. وبدأ البحث عن أشكال جديدة لمواجهة العالم ومحاولة تغييره، سواء كان الاقتراب من أداة أخرى من أدوات التعبير والتغيير.. هي الرواية. وذلك الذى كان يعبر عن قضاياه بكتابات سياسية وجد أن هذا الطريق ضاق وصارت هناك حواجز، فتش عن صيغ أخرى، وأنا كنت لدى القناعة وامتحنتها عمليا وتبينت أنها ممكنة: أن التعبير عن الأفكار والطموح إلى التغيير يمكن أن يكون فنيا»(٣)

تحية لعبد الرحمن منيف «كاتب الزمان الباهى»، وتحية للجنة الجائزة لاختيارها الواعى وأتمنى أن يحصل جمهور القراء العريض على نصيبه من جائزة المجلس الأعلى للثقافة، بنشره أعمال "منيف" فى طبعة شعبية وبسعر معقول.

هوامش

(١) من حوار أجرته سلوى نعيمى ونشرته مجلة "الكرمل" (العدد ١٩٩٢/٩)

(٢) عبد الرحمن منيف، "فصول" خريف ١٩٩٢-

(٣) "الكرمل" - العدد ١٩٩٢/٩

ق

قصة

المحنة

إدوار الخراط

كانت السيارة المرسيدس بتر تشق الليل بقوة ، أزيز المحرك ثابت ومتصل وخافت مهدهد يغرى بالنوم.

حسين (أو حوسين) السائق الأسمر الذى أتى من بنجلاديش إلى بلاد النفط واللبن والعسل هذه راسخ فى جلسته إلى عجلة القيادة ، والرمال الفسيحة لا تنتهي، تتتابع وتنبسط ثم تعلو كثبانها وتغور إلى جانبى الطريق الأسود العريض الناعم.

نور السيارة الأمامى الساطع وحده ينير الليل ، الصحراء - فى طنين المحرك واحتكاك العجلات بالأسفلت - تبدو فى إحساسى مجرد ديكور خارجى ، صورة سمعية بصرية تتذبذب على شاشة تلفزيون ، غير محسوسة ، غير حقيقية.

أين فيها تلال أشعار العرب والنوق والظباء وأكام التشبيب بهند وسعاد، وشد الرحال والتفجع على أطلال "البيوت" أى آثار مضارب الخيام المهدودة جرياً وراء الكلأ والغدق الهتون.

كم حلمت بها..

عشت صباى بين كثبانها ومهادها، تمثلتها ، وابتعثتها ورصدت لها روحى الفتية، وأحببت البدوية التى أسميتها ، فى هوس الهوى العذرى من جانبى

وحدى، ليلى الأخيلية، مخزومة الأنف بحلقة ذهب غليظة ، لعلها هى كل مهرها، محزومة.

الخصر بقماط عريض أحمر باهت على ملابس فضفاضة سوداء مزركشة بنقوش وتطريزات حمراء، قديمة ، تدفع بعصاها قطيعاً صغيراً من الماعز إلى الشوارع الخاوية فى الصبح ، تلتقط الأغنام الهزيلة ما فى الشوارع من ورق الشجر أو ورق الصحف سواء ، تخرج وهى تثغو وتتدأدأ من مضارب العرب، الرثة وخيامهم المرتوقة بألف رقعة المنصوبة فى الرمل المرتفع على تلة هينة، بين روث جمالهم وبعر معيزهم وروائحهم النفاذة فى تلك الساحة الرملية الحجرية الخالية، وسط بيوت محرم بيه ، وراء شارع مروان، من داخل شارع عرفان، أخرم منها فى طريقى للمدرسة العباسية الثانوية، أول سنين الحرب ، أو قبلها بسنة.

وملء روحى قصيد امرئ القيس وطرفه بن العبد وأشعار عمر بن أبى ربيعة وجميل بثينة وكثير عزة، والبحترى والمعرى أيضاً، وخيالات الفلوات والفيافي، نيران القري، دموع الخنساء، عواء الذئبان، وعبق الخزامى البرية وشقائق النعمان والريحان، والخيل والضرب والطعان، تقويض الحبال وشد الأطناب، حتى إذا خرجت إلى شارع عرفان وغابت عنى هند ليلى دعد سعاد تلفت القلب . وحسن الحضارة مجلوب بتطرية وفى البداوة حسن غير مجلوب ، ورائحة حيوانية وجسدانية فجة وخام.

أما هذه فصحراء عصرية فى آخر القرن العشرين، من وراء زجاج المرسيدس محكمة الإغلاق علي وشيش التكييف، حواشيه تهب على بلدغة برد اصطناعى خفيف ومنعش جداً.

ثم تقتحم السيارة تلك المدينة

تدخل الشارع الرئيسى يمتد الشارع طويلاً، طويلاً، لا تصل إلى آخره.

على جانبى الشارع بنايات عريضة من دور واحد أو دورين، ثم عمارات شاهقة ، ناطحات للسحاب تذهب بعيداً فى السماء ، كلها منيرة ساطعة الأضواء وكلها خاوية.

ليس ثم أثر لإنسان، ولا حياة.

أسماء الأسواق والمحلات بالعربية والانجليزية بالنيون المتراقص ألوانه الحمراء والزرقاء الزاهية تتتالى، الموالى وراء المول ، سوبر ماركت بعد سوبر ماركت، محلات وصيدليات وسينمات، ركام الساعات والكاميرات وآخر موديلات الفيديو والتليفزيونات والراديوهات والمكانس الكهربية والشفاطات والثريات من وراء الواجهات الزجاجية العريضة الساطعة، ألواح البلور السميكة تبرق تبدو من ورائها المراتب الأسفنج والمخدات البلاستيك والثلاجات الشاهقة وأحواض الغسيل السيراميك وأحواض الاستحمام الجاكوزى وسلطانيات المراحيض الملونة ومواعين الألمونيوم اللامعة والمواقد الكهربية

وبالغاز والأفران الميكرويف للطهى الفوري، السيارة تمرق فى الشارع الصامت الفارغ تتحايل فيه، من واجهات المحلات ، الكراسى المذهبة والآرائك الأمريكية من أخر طراز والغسالات بفتحاتها الأفقية والرأسية وأجهزة الكى وأجهزة الفرم والعصر والتشطير والتقطير والتخمير وأجهزة التسمير والتمليط والرى بالتنقيط والتحوير والتبليط واطارات الصور فضية وذهبية ومنقوشة ومنحوتة مفرغة ومعمورة وآلات ترشيح وتحلية الماء وخراطيم الرش المضلعة قضبان غليظة متمكنة كله كله م المواني، من طوكيو إلى تابيه من امستردام إلى سنغافورة ، من مارسيليا إلى كوالا مبور وكله كله عليه بطاقات المنبع وماركات المصنع وتعليمات التشغيل وضمانات الأعطال .. ليس هناك فى هذا الحشد الحاشد اللامع الأنيق فكهانى واحد موحد بالله من بنى آدم ولاخضرى تستروح العين طزاجة بضاعته وتستأنس الروح بمساومته على السعر ويقول لك أنه يستفتح بك على الله، الفواكه والخضر والسمك واللحم بدلاً من روائحها وملامسها العضوانية كلها مرصوصة لاشك فى الثلاجات أو الخزانات الحديد أو البلاستيك ، وراء جدران "المول" أو السوبر ماركت" ، ملساء ، مصمتة ملفوفة فى البلاستيك أيضاً ، مغلقة ، مطوية ، معلبة ، سابقة التجهيز أصبحت تروساً فى آلة عملاقة عمياء.

السيارة مازالت تذرع المدينة المفرغة من العمار لا تصل إلى نهاية هذا التيه المهندس المخطط من الشوارع الرئيسية والجانبية ، كلها ساطعة، ناصعة، لامعة، وكلها خاوية.

ليس ثم إنسان . ولا أثر للحياة

مدينة من مدن النحاس فى ألف ليلة وليلة، حيطان بيوتها طوبة من ألمونيوم وطوبة من بلاستيك ، أبوابها مرصعة بعيون اليكترونية للتجسس والتبصص والتصنت ، وليس ثم من تقع عليه الأشعة المنبثقة عنها، ولا ما وراء الأشعة.

مسحورة.

المردة الوافدون من خلف جزر واق الواق رصدوها للخواء أفرغوها من أهلها وبعرانها ونوقها، من غنمها وجواميسها ، من رجالها ونسوانها من صناعها وتجارها وكتابها من الحدادين والخياطين والعطارين والنجارين والسقائين، من النساخين والإسكافيه والصيادين والبياطرة والرخامين والفحامين من الزياتين والغنامين والخراطين ، من الصاغة والمناديلية والميقاتية، من الضاربين بالرق والدف والراقصين واللاعبين بالودع وبالبيضة والحجر، ومن العاشقات والأمهات والراقصات والمرضعات وبائعات الهوى والأحلام والبصل الأخضر والكرات، من الجدات الحكاءات والزوجات معمرات البيوت، من الحوامل ومن العصافير والحدأ والعنادل.

دحوها ، سطحوها ، مسدوها ، وصقلوها.



خواء مشع بألوان النيون وذبذبات الإلكترونيات ، صارخة دون صوت ، بدمدمة وغمغمة وهينمة خفيضية ومنذرة.
أم أنه كانت هنا - فقط - خيام وبيوت من الحجر تأوى السماكين وصيادى اللؤلؤ ورعيان الغنم، تقوم الآن فى موقعها مدن الألمونيوم والبلاستيك والاليكترون ، تهب عليها رياح البحر الهندى - أو المتوسط - أو الأحمر - لا يهم..

نشرت مجلة "لى ميساجيه" الكاثوليكية فى غضون ١٩٨٧ أنه جاء فى تقرير أصدرته منظمة العمل الدولية بجنيف مؤخراً أن ما يزيد على مليار شخص، أى ربع سكان العالم ، بلا مأوى، أو يعيشون فى أكواخ حقيرة .. منهم مائة مليون ليست لديهم مساكن على الإطلاق ينامون فى الشوارع فى مداخل المنازل أو تحت الجسور وفى الخرائب المهجورة، وحوالى عشرين مليوناً من الأطفال والمراهقين يعيشون فى شوارع مدن أمريكا اللاتينية، وحوالى ثمانين فى المائة من سكان المدن الأفريقية تكتظ بهم الأحياء الفقيرة.
وفى ٥ فبراير ١٩٨١ استنجد زغلول أحمد عبد الباقى صارخاً فى "الأهرام" "نحن ٢٧ أسرة تفترش العراء بحى الشرابية الحكر الجديد بشارع الجامع أمام مصنع المكرونة منذ ٦ مايو ١٩٨٠. قامت محافظ القاهرة بهدم المنازل التى نسكنها بحجة توسيع الشارع. الجميع يسدون الآذان عن شكوانا".
حتى لو وجد زغلول أحمد عبد الباقى من يسمعه ومن ينجده ، فعل فى ذلك ما يعوضه عن سنة أو أقل أو أكثر من التشرد هو و٢٧ أسرة؟
وهل وجد ربع سكان العالم - على الأقل - نجده؟
فى قصاصة أخرى، عثرت عليها بين ركام أوراقى ، من صحيفة لم أكتب اسمها ولا تاريخ صدورها أن المهندس محمد محمود من المدرسة الصناعية الثانوية فى ديروط، كتب يقول: "سيدى هناك حسبة احترنا فيها.. كنتم تقولون إن إحدى فنانات الدرجة الثانية تكلفت ديكورات شقتها ٥٠ ألف جنيه، منها ٢٠ ألف جنيه للمطبخ ، ونحن مجموعة من الجامعيين جلسنا نتخيل كم ممكن أن يتكلف أحدث مطبخ فى العالم، ووجدنا أنه لا يمكن أن يصل إلى جزء من هذا المبلغ.. لابد أن هؤلاء الفنانين يأكلون ويشربون كما نقرأ فى روايات الأساطير، فى صحاف من ذهب وفضة".
كان ذلك من زمان ، القصاصة عندى مصفرة من القدم، أين الآن الخمسون ألف جنيه الهزيلة من شقة فنانة أخرى - من الدرجة الأولى بلا شك - عرفنا عنها من صحيفة "الدستور" فى ٢١ يونيو ١٩٩٦، حينما انضم عبد الغفار أبو زهرة إلى جوقة الصارخين فى البرية النافخين فى قربة مقطوعة، فكتب يقول عن صواب أو جرياً وراء إشاعات ، الله أعلم: "ثمن شقة الفنانة ف.ع وصل إلى ١٥ مليون دولار أى ما يوازى ٥٠ مليون جنيه مصرى (وإيه يعنى؟) ما رأيكم لو

تم توزيع ثمن شقة ف.ع. على الملايين المحتاجة ، كم سيسعد الملايين فى هذه البلد، اقسم لك بالله العلى العظيم أننى صاحب عمل متواضع وبيتى وأولادى الثلاثة وعملى مهددون بالانهيار من أجل ١٥ ألف جنيه هى ديون علي. وانتم تقولون أن فلاناً وفلانة يسكنان فى شقة ثمنها ٥٠ مليون جنيه.. لماذا لا تأخذ الدولة من هؤلاء الضرائب الحقيقية دون تلاعب فى الاقرارات الضريبية وتعطى ملايين الشباب لكى يبدأوا حياتهم دون أن يتجهوا إلى السرقة والإرهاب".

يبدو أن مجلة روز اليوسف ردت على عبد الغفار أبو زهرة ، على غير قصد طبعا - بعد سنة كاملة وأسبوع واحد :"ف.ع" رفعت أجرها كراقصة فى الحفلات والأفراح إلى ١٢ ألف جنيه فى حفلات وسط القاهرة، وإلى ١٥ ألف جنيه فى الأماكن النائية على أطراف القاهرة ف.ع. كانت تتقاضى عشرة آلاف جنيه أيا كان مكان الحفل".

الولد يقف على باب الأوتوبيس ، بلا مبالاة بالآلاف أو الملايين قدمه على الأرض وقدمه الأخرى على السلم، فيهما صندل بلاستيك دخل سيره بين الابهام وما يليها، فى يده قفص خشبى مشبك أصلى تفوح منه رائحة البيض أو الفراخ ، ليس من البلاستيك المسوى المصقول بل من الخشب الحقيقى (ما أندر الأشياء "الحقيقة"! وما معنى "حقيقى" على أى حال!) على رأسه طاقية إسكندرانى من طواقى الصيادين ، وضع ذراعه خلف ذراعه واستند إلى الباب كأنه ينتظر دون لهفة ودون ملل أيضاً قيام الأوتوبيس الذى لا يتحرك ، ولن يتحرك أبداً، لأنه فى أول أيام العام ١٩٩٢ ، يا فتاح يا عليم ، وتحت عنوان "المحنة" كتب عادل محمد عمر ، مدرس مساعد بكلية الفنون الجميلة، ١٢ شارع إمام إبراهيم بولاق الدكرور إلى "بريد الأهرام" العتيد يقول: "فى مساء الأحد ١٥ ديسمبر توجه أخى المحاسب محمود محمد عمر لشراء بعض الحاجات المنزلية من منطقة وسط البلد ، ولم يعد حتى منتصف الليل مما أثار قلقلنا وخرجت للبحث عنه فى أقسام الشرطة والمستشفيات فلم أجد له أثراً وأبلغت النجدة فأخبرتنى بأن أخى غير موجود فى أى قسم ومرت علينا أربعة أيام عصيبة دون أن نعلم شيئاً عن أخى حتى فقدنا الأمل فى عودته ولكم أن تتصوروا حالة أمه وأخوته الذين لم يتوقفوا عن البكاء .. وفى الثالثة بعد منتصف ليلة "الجمعة فوجئنا بأخى يدخل علينا المنزل وهو فى حالة يرثى لها وبعد أن هدأنا روعه بدأ يحكى ما حدث له فقال: إنه فى اثناء عبوره الطريق فى ميدان الإسعاف فوجئ باثنين من المخبرين يطلبان منه بطاقته الشخصية وبمجرد أن أظهرها لهما ألقيا القبض عليه وقاداه إلى إحدى سيارات الأجرة الميكروباس وبعد ربع ساعة امتلأت السيارة بالعديد من الشباب وانطلقت بهم إلى قسم حدائق القبة وهناك تعرضوا لكل أنواع الإهانات وأخبرهم ضابط المباحث بأن هناك جريمة قتل وأنهم لن يغادروا القسم إلا بعد حل لغز هذه الجريمة والتوصل

إلى القاتل وعرض عليهم صورة لأحد المجرمين ولما لم يتعرف عليه أحد أنهال عليهم المخبرون بالضرب بمنتهى القسوة ثم احتجزوهم فى غرفة بالقسم حتى يوم الأربعاء حيث نقلوهم فى الواحدة بعد منتصف الليل إلى قسم عابدين ومنه إلى قسم الأزبكية وفى صباح الخميس نقلوهم إلى مجمع المحاكم بالجلاء وأمرت النيابة بإخلاء سبيلهم فأخذوهم مرة أخرى إلى قسم الأزبكية ومنه إلى قسم عابدين ثم مديرية أمن القاهرة ثم إلى قسم عابدين حيث أطلقوا سراحهم فى الثانية بعد منتصف الليل.

فلماذا يجأر الوعاظ بحسن نية ربما وبأصوات عالية متسنجة ، بالعربية الفصحى القديمة، من فوق المنابر بأن المعصية تودى بأصحابها وأن الطاعة لله ولأولى الأمر منكم معلومة من الدين بالضرورة، ولماذا يدعون تحت القباب وعلى صليل الناقوس فى القداديس، للمرضى أن يشفيهم والمساجين أن يخفف أسرهم وللنيل أن يفيض ويزيد ويباركه الرب بينما "كثير من الضحايا يتساقطون يومياً فى مختلف الأماكن العامة كضحايا السيارات والأوتوبيسات والقطارات وحتى ضحايا المشاجرات.. وعندما تحضر والاسعاف تحمل المصابين فقط.. أما الضحايا "الموتى" فترفض حملهم وتبقى الجثث ممددة فى الشوارع لمدة ساعات طويلة مغطاة بالورق والمناديل" ذلك سؤال من مجدى الرفاعى برهام فى "أهرام" ٢٣ اغسطس ١٩٨١، أظنه بقى سؤالاً دون جواب، أما سر الأسبوع فى "الأهالى" فهو أن "وزيراً مخضرماً سيخضع للمساءلة بمجرد تركه الوزارة قريباً. ثروة الوزير تقدر بنحو ١٣٠٠ مليون (ليس فى الرقم خطأ ألف وثلاثمائة مليون) مصادر عليمة قالت أن هذا التقدير متواضع وأن الرجل يحوز ألف مليون دولار، يعنى ٣٤٠٠ مليون جنيه فقط.. برنامج إذاعى صباحى قبل يومين وصفه بأنه الوزير المعجزة" كان ذلك يوم ٦ نوفمبر ١٩٩٦ (٦ نوفمبر عشية ٧ نوفمبر الموازى لـ ٢٤ أكتوبر ١٩١٧ بالتأريخ القديم من عاد يذكر هذه الأيام؟

هذا فى الوقت الذى "تشير فيه التقارير إلى أن ودائع المصريين فى بنوك أوربا وأمريكا تتراوح بين ٨٠ مليار و١٠٠ مليار دولار، وهو رقم يقارب حجم فوائد البترول السعودية وحجم استثمارات الحكومة الكويتية فى أوربا والشرق الأقصى . وقد سئل قبل سنوات السيد كمال حسن على وقت أن كان رئيساً للوزراء عن حقيقة ما نشر من أن هناك ودائع لمصريين فى الخارج تقدر بأكثر من ستين مليار دولار ولم ينف رئيس الوزراء وقتها الخبر" ٣١ يوليو ١٩٩١ "الأهالى").

بعدها بخمس سنوات (١٦ ديسمبر ١٩٩٦) سأل محمود المراغى "خلال العشرين عاماً الماضية تسلمت مصر أكثر من ستين ملياراً من الدولارات أى نحو ٢٠٠ ألف مليون جنيه بالأسعار الحالية للعملة ، فأين تم إنفاقها؟ وقبل ذلك وبعده فهى الأحوال التى لا تخضع على ما أظن لرقابة كافية وقد ظل الجهد عدة

سنوات لمجرد ضبط الرقم فى البنك المركزى "كم أخذنا ؟ ولمن ندين؟"
لست أعرف الإجابة ، فهل من يعرف؟
ومنذ ٢١ يوليو ١٩٩١ كتب جمال الدين حسين فى "الأهالى" أيضاً:
"إننا نسمع عن ثروة نائب مجلس الشعب المتهم بالاتجار فى المخدرات والتى تقدر بنحو ثلاثمائة مليون جنيه، ونسمع أن ثروة النائب الذى نجح بالتزوير تقدر هى الأخرى برقم مماثل إلى جانب كشوف البركة التى تتضارب بشأنها الوقائع وتختلط فيها الحقائق بالشائعات"
ألا تحفزنا بتاريخ الوقائع إلى الجنون؟

السيارة التشايكا الفخمة تشق ريف ضواحى موسكو، بقوة ، ازيز المحرك ثابت ومتصل مهدهد يغرى بالنوم ، فقد كنا شبعنا من الأكل الفخم والخطب الفخمة والشرب الفخم التى عنيت لجنة التضامن السوفيتية (والحزب طبعاً) بأن تزودنا بها جميعاً.

خرجنا فى جماعات صغيرة راضية من المطعم الدفئ فى وسط الغياض المحيطة بقصر آركنجل ، كنا قد طفنا بقاعات القصر وأبهائه وتملينا بالنظر إلى تحفه ولوحاته ، خلعنا الأحذية ولبسنا أخفافاً من اللباد الناعم حرصاً على الباركيه الفخم.

يومها رأيت الأرشيدق الامبراطورى ميخائيل ميخائيلوف الذى مات من مائتى عام، رأى العين ، وتحدثت معه وجهاً لوجه. رأيته.

ثم تجولنا فى حدائق القصر الجميلة المعتنى بها وأخذنا الصور التذكارية المعتادة، ونحن نرتدى المعاطف الثقيلة والكوفيات أو التلافيح والإيشاربات والقبعات والشابكات الفرو، كلها تكومت الآن فى السيارة على الأرضية وعلى المقاعد وعلى حجورنا ، بينما الأمين العام، مازال وسيماً فى كهولته الفخمة، يصغى باستمتاع وما يوحى بنوع من الحنو الرجولى الشبقى إلى صوت سلوى الملئ بالأنثوية والدلال والمقدرة.

الأقراط والعقود والسلاسل التى تستبيحها سلوى لنفسها دائماً، تصلصل بجانب وجنتيها وعلى جيدها الذى يبين دسماً من فتحة الزرار العلوى المفكوك وعلى صدرها الوفير المحبوك، فى الحيز المزدحم بنا فى السيارة ، وقد أصر الأمين العام بسماحته ودماثته المعهودة على أن نعود معه فى السيارة السوداء الفخمة التى لا يركبها عادة إلا كبار أعضاء الحكومة أو الحزب أو كبار الزوار، وترك بقية المندوبين والمرافقين يركبون الباص وفى التشايكا مقاعد صغيرة تطوى وتنبسط أمام المقعد الرئيس الكبير، رائحة الجلد ونفحات تزاحمنا الحميم تلفحنا، وعلى أحد المقاعد الصغيرة كانت سلوى قد احتشد الحيز المتاح بها وبصوتها العذب المغناج إلى حد ما، كنت أحس قطرات العرق الخفيفة تنفض على وجهى وتحت إبطى فى الدفء والزحمة ، بينما أغصان أشجار الصنوبر

والدردار والبتولا مثقلة بالثلج الأبيض البكر، أراه من نوافذ التشايكا شديدة التدفئ المغبشة قليلاً من بخار أنفاسنا، ومحرك السيارة يئز في طنين هادئ رتيب ، يساورني بإغفاءة مخطوفة لحظات على ترجيع الصوت الرخيم:

يا ليل، الصب متى غده

أقيام الساعة موعده..

يا ليل، الصبت متى موعده؟

متى؟ متى؟ متى؟

أوشك الكيل أن يطفح ، بل طفح وانتهى الأمر، متى الخلاص من التردي، من الفساد ، من نهب البلد وانتهاكها؟ متى؟

ها نحن.. هذا أنا أغص وأشهق وأنوح وأصرخ

وتبا – كما كان يقال في ترجمات عمر أمين عبد العزيز لروايات الجيب قديماً – تباً لمواضعات الفن القصص والروائي السليم: الهمس والإيحاء والإيماء والإشارات المرهفة والتلميحات والرموز ودعوى أن الدماء الخفية التي لا ترى السارية تحت الجلد هي أمارة السلامة، أما التي تطفح على الجلد فهي علامة ال العطب والجرح . فقد اخنتنا الجراح.

أهذا انقلاب على عقيدتي الفنية طول العمر؟ أم هو سباحة على الرغم مني في بحرٍ طامٍ من تباريح الوقائع وشطط الجنون؟

لم لا؟ وقد ظلت تساورني منذ الصباح الباكر، ومنذ الصبا الباكر، ومازالت تراودني بقوة ، نزعات مفاجئة أكاد لا أغالبها أن انحرف أمام سيارة فارهة مسرعة لا تلوى على شيء ، احس جسمي ينجرف – وحده – كأنه يهم بها ، أقاومه ولما أكد – وأنا أرى جسمي ينقذف إلى فوق يطير من وقع الصدمة، وتتطاير الأطراف في الهواء ، ثم يرتطم بالشارع ، تنشرخ الجمجمة، الأشلاء، مهروسة تحت العجلات. في الأدوار العالية يدور رأس إذ أرى هذا الجسم يتطوح ويتدهور ويصطدم بالأرض القاسية شديدة الصلابة. في محطات السكة الحديد أبتعد عن الرصيف وعن غواية القضبان التي تدعوني إليها بنعومة والحاح ، إذ يهدر القطار بكل شموخ صدره وهو ينفث البخار الأبيض الكثيف ، أو يهر هرير الأسد الكهربي المكبل هذه الأيام.

لم لا؟

الفن القصصي ؟ طظ!

هأنذا أكشف – دون اهتمام – رقبتي لسكاكين النقاد من كل صنف، أضع رأسي على الطبق ، أمام تلمظ أصحاب النظريات والتنميطات.

طظ.

٩ مسرى ١٧١٣

١٥ أغسطس ١٩٩٧

الشعر لغة وخطاب

د. صلاح الدين يونس
جامعة تشرين
سوريا - اللاذقية

يقول أفلاطون بعد أن طرد الشعراء من الجمهورية:

«إننا نرحب بعودة الشعر إلى الوطن، إذا أمكن إيراد بينة على لزومه للدولة الحسنة النظام، لأننا نرغب فى أن نسر بالشعر، فالشعر مفيد علاوة على كونه ساراً.. باعتبار علاقته بالحكومة و الحياة والإنسانية.. يجب أن نتبع الشعر الذى نعتقد أن فى اقتباسه اقتباس الحقيقة والصلاح لأنه إذا ثبتَ أن الشعر كما هو سار. كنا رابحين»(١)

المسألة التى أثارها أفلاطون منذ عشرين قرناً. مسألة ما تزال قائمة. تثير من الجدل و الجدال ما هو كاف ليؤهلها ظاهرة معاصرة. وقبل أن ندخل فى المشكلة فى مستواها المعاصر. نذكر بأن القرآن الكريم كان قد أثار المشكلة محددا موقفه من الشعر و الشعراء على أنه قوة معرفية من الممكن أن توظف فى خدمة الدين الجديد أو أن تكون عائقا مانعا، مشترطا التزام الإيمان.

الإسلام والشعر- الحدود والتمايز:

إن موقف السيد الرسول (ص) من الشعر موقف سياسى ومعرفي. الأول أراد أن يخرجه من الدئرة الفنية- الفن الخالص- إلى الدائرة الوظيفية- الشعر

أداة فى نشر الوعى والعقيدة- وسياسى لأنه أراد حشده ضمن الفاعلية اللغوية المكثفة من خلال "النص" و"الحديث" ليكون بهذه الأدوات منهجية التوحيد فى مقابل تراث من الوثنية الشفهية والتوحيد المسطور فى بعض أمكنة الجزيرة العربية كالنصرانية فى نجران واليهودية فى اليمن.

أثار الذهن البلاغى العربى القديم هذه المساءلة كما أثارها النقاد الغربيون منذ عصر النهضة وما يتلوه ولعل عبد القاهر الجرجانى (٤٧٥هـ) فى كتابيه الشهيرين/ **أسرار البلاغة/ ودلائل الإعجاز/** حاول جاهدا أن يدافع عن الشعر أمام تقدم النثر- لغة الفلسفة والثقافة التركيبية- على أنها ثقافة خارجية. ولم يكن الجرجانى أو غيره بقادر على المجابهة مع التركيب الجديد إلا من خلال الاعتصام بالثقافة «النصية محاولا إعادة المسألة إلى ساحة (النص) والبدء منه لتحسين مستوى الشعر كعلم قادر على الاستمرار.. وهو إذ يدافع عن الشعر إنما يدافع عن أمرين:

الأول: ثقافة الداخل وهى ذات السمة الأحادية. **والثانى:** الدين وصفه منقولا إلى العالم عبر لغة شعرية.

رغم إشارة القرآن الكريم الواضحة إلى النسق الأكبر من الشعر على أنه فى الطرف الآخر النقض فإن الجرجانى طرح المساءلة المحقة.

إعجاز النص فى داخله أم فى خارجه؟

يقول الجرجاني: (إن الطريق إلى العلم به موجود والوصول إليه ممكن فانظر أى رجل تكون إذا انت زهدت فى أن تعرف حجة الله تعالى وآثرت فيه الجهل على العلم وعدم الاستبانة على وجودها وكان محالا ذلك إلا من عرف الشعر الذى هو ديوان العرب وعنوان الأدب، والذى يشك أنه كان ميدان القدم إذا تجاوز فى الفصاحة والبيان.. ثم بحث عن العلل التى كان التباين فى الفصل وزاد» (٢) إذ إن المسألة عائدة إلى العصمة. فلغة النص لغة الأعلى يلقنها الأدنى لستبصر ويؤمن.. وهو إذ يرى هذا الرأى إنما يقع فى مأزق لا يعرف حدوده. فالنص (نثر) وليس بشعر . والشعر فى مواجهة الفلسفة (النثر) فالربط بين الوصول إلى حجة الله على الإنسان وبين الاستعانة بالشعر كمنظومة لغوية يكون قد دفع عن الشعر حجة وأضاف عليه حجة بديلا.

من الواضح أن الشعر عند الجرجانى نسبى ومطلق. نسبى حيال "النص" ومطلق تجاه "النثر" الفلسفة. ففى الأول الشعر وسيلة الانتظام بثقافة الداخل "الإسلام" وفى الثانى وسيلة لمجابهة الخارج.

موقف الجرجاني.. فى إنقاصه من قدر الشعر تأسيس على فكرة النص (سورة الشعراء) على أن الشعراء هم الحامل الثقافى لمجتمع القبائل . والوثنية. وعندما يدخل الشعر فى تركيب الثقافة الجديدة (الإسلامية- دولة الخلافة) لم عد الشعر فعلا خارجيا وخاصة فى موضوعاته المستحدثة.

والجرجانى نفسه يعلى من قدر الشعر على أنه العنصر الأبرز فى الثقافة الداخلية (العرب والإسلام) وهو يواجه ثقافة التركيب الطارئ (الانتليجنسيا. دولة الخلافة العباسية) والمتتبع لأثر الإمام عبد القاهر يرى أن "النص" ذو إعجاز داخلى لا يحتاج إلى وثيقة تبرر هيمنته وسلطته البلاغية والروحية، أما الشعر فإنه يحتاج إلى موقف من خارجه ليبدو مقنعا (معجزاً). وهو تقبل الناس لهم ورفضهم كذلك... فى النص وحدة الإعجاز.. النص مشروع متكامل لا يقبل التجزئة كله بمنزلة واحدة بلاغياً. معرفيا.. أما الشعر فهو مستويات فى لغته وموضوعات ناظمية يقول مقاربا بينهما. النص:

«إن الطريق إلى العلم به موجود والوصول إليه ممكن.. وكان محالا أن يعرف كذلك إلا من عرف الشعر الذى هو ديوان العرب وعنوان الأدب والذى لايشك أنه كان ميدان القوم إذا تجاروا فى الفصاحة والبيان».

ولعل الانتقالة النوعية التى حققها الجرجانى فى تفكيره البلاغى هى تحديد مستويات الشعر التى فى ارتقائها تنتمى إلى اللغة.. وأن "النص" في معجزة له من التمايز والخصوصية ما يسمح لنا بمقاربته لحدود الفن. فكلاهما «ذو لغة» لا تراد ألفاظها لنفسها إنما تراد لتجعل أدلة على المعانى» (٣)

وقد آثار الجرجانى مشكلة على حد دقيق من الأهمية وهى قوانين النحو التى يعدها القاع المستقر لوعى الجماعة والتى على أساسها تنهض اللغة بوظيفتها الاتصالية على المستوى الوظيفى. والآخر الإبداعي، فهو فى نظريته التى حاول إنشاءها كحال توفيقيه بين دارسة الشعر والمسائل اللغوية المتعلقة بنظام التركيب ينتهى إلى الاعتقاد إن (النص) معجز بنظمه على أنه مفارق لنظم النصوص التى تقدمت عليه متوسلاً بمقولة أساسها صاحب "النص" جل شأنه أعلم من منشىء النصوص الأخرى..

وهذه قاعدة يبدأ منها ليميز بين الفكر «كمنظومة ثقافية» وبين النظم كمقولة جمالية.. فالشاعر متميز على الشاعر فى إجراء اللغات كمادة متميزة بين ممكنات متعددة متباينة..

«الفصل بين المعنى والنظم لا يكون لإحدى العبارتين مزية على الأخرى حتى يكون لها فى المعنى تأثير لا يكون لصاحبتها» فالقوة السحرية للغة "النص" وللغة "الشعر" ترتد إلى النظم وحده. فلا تصور لعقل أو اسمأبان عن سحر وظيفى إلا إذا «ألف مع غيره» كما فى قوله تعالى:

«اشتعل الرأس شيباً». (٤)

– حدود الشعر حدود اللغة:

بين طبيعة اللغة الشعرية وطبيعة الشعر نفسه:

فى الأولى يبدو الكلام إحد المميزات الأساسية للوجود النوعى للآدمي.وفى

الثانية تبدو المقولة الجمالية أبرز الخصائص الدالة على إنشغال الآدمي بما هو خالد وقيمي يمنح الإنسانية سموها وبقاءها. يقول أندريه جيد «الشعراء أعانوا الإنسان على أن يحقق لأول مرة في التاريخ وجوده.. يسخرون الكلمة لما هو باق «وما هو ذو قيمة للبشر».

إن أسس تركيب الكلام وجه خارجي للغة.. في الشعر انكشاف. انكشاف الواحد متصلا به العالم منفصلا.. الحوار ووحدته أساس الوجود النوعي.. لنقرأ مقطعا للشاعر الألماني هيلدرن(٥)

«تعلم الإنسان كثيرا
ومن أرباب السماد
وقد كنا.. حواراً
وكنا قادرين أن يسمح بعضنا لبعض»

«منذ كنا حواراً «إشارة إلى بدء المواصلة المعرفية بين الأطراف وهو يشير بها إلى اللغة الاجتماعية الصرف المستعلية نوعيا لازمانيا على اللغة الفطرية.. لغة الحوار.

لغة التاريخ الاجتماعي، عملا ومعرفة ، هي غيرها لغة التاريخ الطبيعي، لغة السديم بين الإنسان وعالمه الداخلي (الكلام الدلالي الداخلي) والخارجي لغة الانفصال عن الطبيعة.. وهذا لا يعني أن ظهور العالم متحضرا ووجود الآلهة ناتجان عن اللغة إنهما معاصران لها.

وعودة إلى / هيلدرن/ فمن قصيدة ذكرى:

لكن ما يدوم يؤسسه الشعراء
في الزرقة الحسناء هنالك يزدهر برج الكنيسة بسقفها المعدني
الإنسان موفور المكاسب(٦)

ومع ذلك فهو بحاجة من جهة إلى الشعر طالما هو مقيم على هذه الأرض.

يبدو أن هيلدرن يتخذ من الشعر وسيلة أكبر من الوسيلة التي رأى فيها الجرجاني وظيفة الشعر. فالشعر عنده تأسيس بالكلام. أي هو كتاب التاريخ البشري. (الجمالي يكتب التاريخي) لأنه أوثق صلة بطاقات الإنسان الروحية وأقدر على نشر فضائه النفسي. وهذا الأساس يبدو متينا صلبا لأنه يقوم على التواصل في حين تقوم لغة التاريخ الاجتماعي السياسي على الانقطاع، لغة الجمال لغة مستمرة مصطلح عليها، هي أيضاً لغة من لغات التاريخ.

يقول «أندريه جيد» بالعواطف الجميلة يُصنع الأدب الفاسد الرديئ.(٧)

من هنا؟ مشكلة الرديئ في الفن ودوره في التاريخ.

والخلاف يفضي إلى مواقف منسجمة أو متباينة لكن الإنسجام في الشعر يتولد من التباينات.. والعالم يتكون من العناصر المتقابلة (الثنائية) يقول رومان ياكبسون / قضايا الشعرية/. الشعر. الشعر الحق يحرك العالم بطريقة أشد جوهرية ومفاجأة.. بقدر ما تكون منفرة فإنه يبرز تناسبا خفيا.. إن الحد



الذى يفصل الأثر الشعرى عن كل ما ليس أثرا شعريا هو أقل استقرارا من الحدو.. الإدارية للصين. فمن العسير تمثيل الحدود الراسخة لشعرية عصر ما . حتى لو تمكن النقاد من اكتشاف نمطيته الأسلوبية، فالجدّ الشعرى وهمى كنسق من السراب كلما قاربته باعدك سره مانحا إياك مجاله ورونقه.(٨)

لقد أدت السينما دورها إذ أبانت عن اللغة على أنها نسق من أنساق السيميائية الممكنة.

كما يبين بحثُ الفلك أن الأرض أحدث الأشكال العديدة المتوفرة... لكن الأرض على نسبيتها تجاه الكون امتلكت من الخصائص ما أهلها لتكون الأنفع والأجدى.. كذلك مضامين الشعر فهى غير مستقرة متبدلة.. لكن الوظيفة الشعرية هى العنصر المميز الذى يتأبى على الاختصار والتكثيف.

لقد حصر بوهلر/ وظائف اللغة فى ثلاث أساسية. انفعالية/ متكلم/ إفهامية/ مخاطب/ مرجعية/ غائب/ لكنما انعتق الشعر فى الحصر.. لأنه يشكل بأدواته ويوظف بعناصره معظم أنساقاً بدءا من ظلال الكلمة الجمالية إلى ظلالها ضمن التركيب إلى وظيفتها الإيحائ اللغية على أنها عنصر من عناصر تكوين النص.. يقول بودلير «كل شىء فيه دال متبادل، متضاد، متناسب» لكن التبادلات بفعل الاستمرارية تكتسب بعضها تجانسات تغنى مسارها التصويرى.(٩)

وحتى فى لغة النحو الصرف على رأى بولدير «إن النحو الكامل نفسه يصبح شيئا شبيها بسحر إيحائه» وعندها يحصل بما أسماه بودلير «بالجنات المصطنعة». يثير كلام الشاعر الفرنسى بودلير مسائل عديدة فى تكثيف لغوى شأنه شأن الكتاب الإشكاليين لكل مرحلة انتقالية تاريخية. فالمصادفة مسألة متنحية أو منحاة- على الأوجه. كمفهوم منهجى عند منظرى نظرية نشوء اللغة.. وانقطاعها مع انسياقها التاريخى ما أسمى (بالاعتباطية) والمصادفة كشكل إبداعي لا يمكن أن يرقى إلى المبتغى الفنى إذا لم يكن فى اللغة ما هو مقصود لذاته معد لمهمة أخرى معرفية وجمالية.«إن فى الكلمة وفى الفعل شيئا مقدسا يمنعنا من أن نجعل منه لعبه المصادفة».(١٠)

إن فى النص مقصودا بالضرورة وهو الهدف الأساسى لكن ما يغيض عن هذا المقصود لا يأتى بالمصادفة أيضاً. لأن المجانية التى يمنحها النص للقارئ لا يمنحها إلا لأنه نص محكم التوجيه إلى مقصوده فالنص الملئ هوالذى يمنح قارئه "المجانية".. وكثيرة هى النصوص الشعرية التى اختلف على تفسيرها وما تزال مثار خلاف (شعر / أبى تمام، أبى نواس، أبو العلاء.) أو بعض نصوص النثر الفنية المعاصرة.

إن مشكلة/ الاعتباطية/ القادمة مع التحليل المثالى والقائل بتعدد وظائف اللغة اللفظية.. لا يمكن أن تنطبق على نصوص إشكالية شعرية أو نثرية وخاصة نصوص ما يمكن أن نطلق عليها بالانتقال التاريخى كالأدب الروائى فى القرن

التاسع عشر أ أو المسرح الفرنسي في القرن السابع عشر أو النثر العربي الفني في القرن الهجري الثالث وما تلاه كنصوص المعرى والتوحيدى وابن عربي.. ومن الممكن لاتباعها إجراؤها على نصوص مرحلية/ عابرة/ ذات هم عاجل وذات شكل طارئ.. كالقطع الشعرية المستحدثة.. أو النصوص النثرية ذات الوجه الرفضي للخطية التي شغلت بمسائل أوثق بالتاريخ منها بالأدب.

يقول غوته الألماني- «الشعر معمارية خاصة، صيغة فردية»(١١) في مفهوم المعمارية عند غوته مقاربة من مفهوم النظم عند الجرجاني.. وهنا يشير إلى روعة الهندسة المتقنة التي من المفروض أن يتقنها الشاعر . ولم يشر غوته إلى موضوعه - المعرفة - كأساس آخر للشعر.. وعدم الإشارة إليها لا تعني إغفالها عنا بل تعني أنها بديهه والموقف الفردي.. إشارة إلى خصوصية الشاعر في تناوله لمسائل عامة.

ولا يبتعد غوته عن بودلير القائل: «معمارية الكلمات تشكل اللغة»(١٢) فالمعمارية عند الطرفين إشارة إلى المنظم. الذى يبدو متفقا عليه على أنه هندسة فنية تحمل جانبا معرفيا أعد مسبقا ليحمله أو يرفضه أو يناقشه.

بينما يوضح ياكبسون الغاية من البنيوية اللسانية «الحلم البنيوى هوس التحكم الشامل.. يخدم أنظمة سياسية متسلطة.. إن اللسانيات البنيوية لا تخدم إلا هيمنة البرجوازية وتبريرها».(١٣)

مشكلة الصنعة والثقافة في الشعر:

أثار الذهن البلاغي العربي هذه المشكلة في القرنين الهجريين الثاني والثالث- ضمن المسألة الثقافية التي كانت أوسع من هذا العنوان وهي مشكلة المعرفة الداخلية (ثقافة دينية) والمعرفة الوافدة- الخارجية - (اليونان) ولا نثيرها هنا إلا من موقع تحديد اللغة الشعرية ودورها الأدائي على المستويين الفني والمعرفي.

يقول جرار مانلي هوبنكس:«إن الجانب الزخرفي في الشعر يتلخص في مبدأ التوازى .. إن بنية الشعر هي بنيته (هو) المستمر الذى يمتد . مما يسمى التوازى التقني للشعر العربي والترنيمات التجاوبية للموسيقى المقدسة إلى تعقيد الشعر اليوناني والإيطالي والإنجليزي»(١٤).

ليس جرار مانلي وحده الذى يؤكد على مسألتي التوازى والزخرفة في بنية الشعر (لغته) إنما يؤكد على هذا الكثير من الباحثين الغربيين والعرب.. هذا الاتفاق هو من طبيعة النظم نفسه.. فالشعر كحد من اللغة أرقى من الحدود التي في الأجناس الأخرى تفترض هذا الشكل أو ذاك الصنيع حتى يكون الفصل بين الشعر والنثر ليس في لغة المجاز فحسب إنما في الإبلاغة الموسيقية التي تنضاف إلى الخطاب المعرفي في الشعر وتمنحه هذا التميز.

لقد حاول الشعراء العرب المحدثون- كما برر لهم نقاد من طبيعتهم الثقافية-

أن يفترضوا البدائل عن موسيقى الشعر بنظام الإيجاز الخاص بالكلمات أو بأنماط التعبير أوبظلال المعنى الذى يظل متواريا فى القصيدة حتى يكتشفه قارئه.. (قصيدة النثر) إلا أن الذائقة العربية لم تتقبل هذا الشكل من الشعر لا لأنه جزء من الحداثة التى تعد خارجية إنما لأن فى طبيعة النثر الفنى العربى (العصر الوسيط) ما هو أقوى على إبلاغ القارئ شعرية النثر من قصيدة النثر الحديثة.. وحتى النثر الفنى المعاصر .. فإنه يحتوى على هذه الإبلاغة وخاصة نثر الشعراء (بدوى الجبل + نزار قبانى) يلوى على مستوى من التوازى يكاد يعادل المستوى نفسه فى الشعر الكلاسيكى يفوق دون ريب المستوى الآخر فى قصيدة النثر.

ومن اللافت للانتباه أن الأدباء العرب وخاصة بلاد الشام والعراق- شعراء- إذ يستفيضون فى الحديث عن موسيقا.. أو قصيدة النثر فإنما يبدأون من قطيعة بين هذه القصيدة الحديثة وبين نظام الترنيم الموسيقى للشعرية الكلاسيكية.

بينما نلاحظ ومنذ قيام الشكلانية الروسية/ ١٩١٤-١٩٣٠/ تأكيد الترنيم الموسيقى للشعر الروسى المعاصر (حينها) على أنه امتداد للشعر السلافى الذى يراه ياكبسون /١٩١٦/«عائدا إلى العروض السلافى المشترك وهو عائد بدوره إلى العروض/ الهند وأوربى/ وخاصة فيما توصل إليه من أساسها التاريخى والمثيولوجى ولاسيما التنظيم الداخلى لشعر المنشورات الشعبية الروسية والتوازى الحاصل من البداية إلى النهاية فى الأبيات المتجاورة.. شعر كيرث دانيلوف نموذجا.(١٥)

الحدس الشعرى والوظيفة الشعرية:

(ربط الصنعة الفنية بالسببية الثقافية. أبو تمام، أدونيس).

إن المستوى الذى طرحه أبو تمام فى الشعر/ القرن الهجرى الثانى/ كان مغايرا لنظام الشعر العربى لا كهيكل فنى إنما كمصدر معرفي.. فالعصر البطولى فى الجاهلية وامتداداته فى دولة الخلافة كان رسخ توجها فى النظم من الصعب التوجه إلى نقيضه .. لكن المرحلة الأعلى من المواجهة تمت على يد أبى نواس الذى جعل قيمة مصدر الشعر فى مفهوم الاعتراض؟؟ من أجل حرية الفرد الشاعر المتميز عن السديم البشرى أو الشعراء التبع ومن أجل حرية مجتمع يكفر. مجتمع يتحضر.

وعندما صارت هذه القضية عامة ليست خاصة. لم يعد الشعر ساحته، تقدم النثر ليكون شاهد صراع بين عنصرين - الأول.. دولة قائمة على أساس دينى ذات مؤسسات ثابته شمولية تطمح لتوظيف الأشكال المعرفية فى سياقها.. الثانى مؤسسات اعتراض (معارضة) تبدى اعتراضها بأشكال مختلفة بهدف صيانة ما هو قائم معرفيا على أشكال ليس من ممتلكات الدولة (دولة الخلافة) أو بسبب تغييره.. والنثر والشعر فى هذا الطور لم يعودا منبجسين مباشرة من

الحالة الوجدانية للفرد أو للأمة إنما من الموقع المعرفى أو السياسى ليتسلما وظيفتهما الجديدة وهى التأريخ يقول جاكبسون «إن التأريخ لا يبدأ- سواء بمضمونه أم طبيعته إلا حين يضمحل العصر البطولى الذى كان الشعر والفن قد قبسا أصلا مضمونه من معينه» (١٦) من الواضح أن الركائز الأساسية للشعر تتوطن فى الطابع القومى الذى يعد انعكاسا (تجليا) له حتى يبلغ التجلى درجة الامتثال لتفكير الأمة (الاعتقاد) ونهجها فيه.. الأمر الذى يؤدى إلى إضفاء الخصوصية الفنية على شعر قومى دون آخر على الرغم من الطابع السائد المشترك أو شبه المشترك بين أقوام الشرق، هذا بدوره أفضى إلى خصوصية كل عصر من عصور الأدب فى حساسيته الشعرية ضمن النسق القومى الواحد الذى يملك تصوراً مشتركا للعالم والذى وجد فى الشعر أقدر جنس معبر عنه.. نستثنى من ذلك الشعراء الإشكاليين كالمعرى عند العرب وبوشكين الروسى وبايرون الإنكليزى وبودلير الفرنسى.. إلخ يقول هيجل «الشعر يستوعب كلية الروح الإنسانية مما يستتبع تخصصه فى الاتجاهات الأكثر تنوعاً.(١٧)

إن موضوع الشعر إذ بدا هماً فرديا إنما هو مؤسس على عقل يتجاوز المستوى المألوف فإن مضى الشاعر مواقفا كانت وظيفة الشعر جزئية. إنه لغة مستعادة، وإن مضى الشعر معترضا يقوم حينها بوظيفتين، خلق اللغة (الأداة) فى التغيير والهدم والتركيب ثم توسيع الفضاء فى تصور الأمة للعالم العابر والراهن والمحتمل. ولعل من سمات الشرق. عصر التوحيد- طغيان الشعر على التاريخ فالشعر حامل لثقافة الدولة دولة المركز (الخلافة) بينما كان التأريخ (النثر الفنى) فى رسالة الغفران للمعرى ورسالة الصحابة لابن المقفع والامتاع والمؤانسة للتوحيدى والرسالة الأدبية بيد مفكرين من موقع الاعتراض.. فلغة الأول لغة المصالحة والامتثال ولغة الثانى لغة التحليل لغة الثانى لغة التحليل لغة التجاوز . للنمط السائد فى الشعر والفقه وتقاليد البلاغة.

لغة الشعر وأنساق الحداثة:

فى إثر المواجهة المفتوحة بين أنصار الحداثة والمحافظة وخاصة بعد ١٩٤٨ تلجأ الحداثة كمنظومة ثقافية إلى جملة من الأنماط المعرفية والأنساق التعبيرية فى محاولة لترسيخ تقاليدها اللغوية المميزة لها عن المنظومة الكلاسيكية معتمدة فى هذا الترسيخ على حداثة الخارج (المفهوم الأوروبى) التى هى فى الأعم ناتج عنها، فأدونيس رائدها يؤسس لها فى قوله: «لغة الرمز هى اللغة التى تبدأ حين تنتهى القصيدة أو القصيدة التى تتكون فى وعيك بعد قراءة القصيدة، برق يتيح للوعى أن يستشف عالما لا حدود له هو إضاءة للوجود المعتم، واندفاع صوب الجوهر» (١٨) وظيفة الرمز على أنه يكثف لغة الشعر ويتجاوز علائقه الحسية ويعمل على تنوير العمل الأدبى وإكساب المعنى سحر الطرافة على هيئة نوعية متفردة ولعل رأى كوليردج حول الرمز الشعرى الذى «يتميز بشفافية الخاص-

النوعي- أو شفافية العام- الجنس الأدبى..» يوضح السبق الأوروبى فى تحديد وظيفة الرمز الشعرى .. ففى قصيدة بودلير الكآبة والمثال:

حين يهمى المطر المنهمر الوصول
يهمى بزخاته
يصبح كالقضبان فى أحد السجون
عبر متاهاته

وفى قصيدة السياب (المطر) رمز يواجه أفول القمر، الكفاح العبثى المطر حالة الوحدة والضياع. تغريبة الإنسان تمرده لتخطى عبودية العزلة. أما فى النسق العبثى فنجد الشعر يدخل طور الادعاء بالوحدة بين ذاتية الشاعر وموضوعية العالم الخارجى هذا الإدعاء تزعمه لغة الشعر فى موقع مداهمتها لقضايا الفرد وينفذ إلى توصيفها إذ يتجاوز بهذا التوصيف إدراك الفرد لذاته لأن الشاعر أدرك من الفرد العادى بمعانى وجوده المعاصر.

وإذ تلجأ العبثية إلى التحطيم (التفكيك) فإنما لأنها رفضية ومنطق الرفض يمضى بشكلين: شكله المباشر الناتج عن الارتداد وعندها لا يقوم بأية وظيفة بنائية كرفض النقاد الكلاسيكيين لمنظومة الحداثة (مارون عبود قدماء وجدد) إذ بنيت على الفصل وإعلان القطيعة دون المتاخمة والمواشجة مع المنظومة المرفوضة كما فعل مصطفى صادق الرافعى فى معاركه النقدية مع طه حسين (تحت راية القرآن). وينضاف إلى هذا موقف مدرسة الديوان (العقاد والمازني) من شعر شوقى على الرغم من أهمية هذه المعارك فى حينها إذ قامت بدور الزعزعه لثوابت فى الشعرية العربية والاستاذيات فى الثقافة الكلاسيكية. وإن لم تفض إلى رؤية منهجية إنما أسست لمنظومة من التفكير المعارض.

والشكل الثانى. هو الرفض الأيديولوجى (المعرفى) الحامل للثقافتين الكلاسيكية على أنها الركيزة والحداثية على أنها ظاهرة الانبثاق والاختراق والتوضع وهى تسعى لتؤسس مرجعيتها الذاتية ويعد أدونيس المؤسس والرائد سواء فى كتابه النظرى الثابت والمتحول كمنظومة ثقافية نقدية أم فى ديوانه الشعرى أغانى مهيار الدمشقي.

«ليس إلا جثة الليل وأشلاء يدي
فى تقاطيع النهار
ليس إلا هجر تحت الجفون
كم صليت للرب الحرون»(١٩)

لغة النص الشعرى فى أغانى مهيار لغة الجمع بين التوحيدية والدهرية فى محاولة لإعلاء الفرد الإنسان وإخراجه من مخبئه التاريخى ليواجه عالمه الجديد، والموقف هذا مختلف عن السريالية التى حملت لغتها الشعرية إلى القارئ موقف الشاعر الرافض للمنطق المركب (المألوف) معتمدة على العالم

المختلف في ذهنية الشاعر الداعية إلى خلخة المنطق العقلى السائد – ليقيم هو منطقه الموازى لداخليته– فالرفض الأيديولوجى لم يشغل كالسريالية بالذاتية للشاعر إنما شغل بالمواجهة المعرفية بين الاتباعية ونقيضها، لهذا استطاع أن يؤسس لنفسه.. أما السريالية فأدت دورها المشروط – تاريخياً– وتلاشت.

وعلى النسق الصوفى تمضى لغة الشعر على هيئة الكشف والمكاشفة والتبصر والإضاءة وهى ظاهرة استنطاق (استبطان) فهى نهج لتجربة روحية فى جال سعيها للإبانة عن الحقيقة والتجاوز عن الوجود العيانى للأشياء.. ويعد وليم جيمس من أهم من حدد الحدود بين الشعرية والصوفية.: فالإفادة الشعرية من الصوفية كانت فى فكرة تجاوزية الأشكال– عدم الركون إلى النهائى منها.

أما الصوفية فى شعر العرب فتبدو موغلة فى تثبيت الثابت وإحالة الدنيوى إلى مرجعية الأخروى ومصادرة الامتداد العقلى للفرد وإعادته إلى الركائز الأولى باتجاه عقلى يتأمل الطبيعة ليتوصل إلى الخالق (ألم تر أنا أرسلنا الرياح فتثير سحابا فسقناه إلى بلد ميت فأحيينا به الأرض بعد موتها كذلك إليه النشور).

ولعل ابن الفارض صاحب هذه التجربة الذى يبدو على دربه عميقة بلغة الخطاب الشعرى وعلى معرفة عريضة بسيكولوجيا المخاطب قد دفع باللغة الصوفية إلى طورها الأعلى مما أعاق المجربين من بعده فى مسألة الارتقاء الفني، وقد أفاد الشعراء الحدث من المغامرة الصوفية فى إحالها على الارتحال الداخلى فى ذاتية الشاعر أو فى الذاتية الثقافية للركيزة الدينية فى سبيل الكشف وقد وظفت هذه المغامرة – حديثا– فى المواجهة مع الركيزة نفسها دون أن تقوم بالعملية العقلية (التحليل والتركيب) إنما فى التجاور والتخطى.. فإذا كانت الصوفية اتحاداً بالوجود فى محاولة للخروج من العالم الراهن إلى ماهو غير مرتهن ومشروط.. فإن شعراء الحداثة أفادوا من هذا القلق الصوفى فى رفض الواقع العربى، السياسى منه، وغيره (الفن التقليدى) ومن الواقعة الثقافية مشخصة بالتجربة الاتباعية (طور الإحياء) فخرجوا فى رحلتهم الخارجية يجربون فى أشكال من الشعر أفاد كل شكل منها من المرجعيات السالفة.. فكان كمن أثبت كروية الأرض إذ عاد إلى النقطة نفسها (الداخل) وعله ذلك/ فى رأينا/ أن أهل الحداثة لا يحدثون بثقافة اعتراضية جذرية إنما بثقافة الاعتراض التصالحى .

وتأتى لغة الواقعية منضافة إلى ثقافة المصالحة دون أن ترمى إليها.. فإعادة اللغة الشعرية إلى المرجعية الاجتماعية أحال الشعر إلى عنصر مساهم فى المنظومة ولن يمنحها فرصة الاستقبال الذى يبدو الشعر واحداً من منجزاته، فعناصر الشعرية الواقعية يميل مركز ثقلها باتجاه العالم السفلى (التراب والماء) ولغة الشعر يميل مركزها باتجاه العالم الأعلى (النار والهواء).

من هنا كانت المرجعية الفنية للواقعية من النوع الصل. من النادر أن تمدّ لغة الفن بالخارق للعادة والمتجاوز للمتخيل فمن الأدب القديم نأخذ الشعر الجاهلي/ من غير المستوى الوجداني/ شاهدا على محلية التعبير ومباشرته. ولم ينعتق الشعر العربى من هذه المباشرة حتى فى أرقى أطواره، فالبحتري- رغم لغته القابلة للانتشار- لغة تنشب باتجاه مركزية الحس الاجتماعى المباشر. أما أبو تمام فتنزع لغته نحو الارتقائية الذهنية فى محاولة لتأسيس مرجعية معرفية للشعر كجزء من منظومة عقلية تفضى إلى مساحة فى التفكير العقلى وليس فى الحس النقلي، ولعل المشكلة قائمة فى النقد العربى أنه ما يزال فى طور التصنيف والتعميم فالدكتور أمجد الطرابلسى يرى (أن النقد القديم سيطرت عليه نزعة الفن للفن إذا أريد وضعه بالمصطلحات الحديثة)(٢٠) هذه المقولة تلغى من الشعر والنقد المؤسس عليه جلّه. إلا إذا قصد بنزعة الفن للفن نزوع الشعر والنقد باتجاه الفراغ. لكن النص النقدى يوحى بغير هذا الاتجاه، إنه يدلل على انعتاق الفن الشعرى والاتجاه النقدى من المسئولية التاريخية، ولم نر هذا حاصلا فالمنازعات بين الفرقاء والنزاعات بين الفرقاء والنزاعات حول امتلاك (النص) فى التفسير والتوظيف والخلاف على الخلافة والمشادة بين كلام الأشاعرة وكلام المعتزلة أفضى إلى مسافة كبيرة بين موقف نقدى وآخر.

وفى إثر ما تقدم تراكم من الشعر ونقد الشعر فى مستويات مختلفة ما كان كفيلا بتوجيه النقاد والمصنفين إلى توجهات متعددة، الأمر الذى أقصى من طبيعة الجملة ما هو سائد ومألوف فى منهجية آلية من الحذف والاصطفاء. وعلى هذا نستطيع أن نفسر مقولة أبى عمر ابن العلاء (ضاع شعر العرب أغلبهم وما وصلكم إلا القليل منه) وبإمكاننا أن نستبدل بالضياع مفهوم الاصطفاء فالأول فعل تلقائى والثانى فعل ذوقى يقوم على المعرفة والوعي. وآية ذلك أن الشعر الجاهلى وما تلاه من الطور الإسلامى الأول. طور تواضع فيه الذوق الفنى للعصر العاطفى.

يقول.. «عبد العزيز جسوس»: «مجالس الشعر الجاهلى خلفية فنية يصدر عنها الشعراء لإنتاج الشعر وتقويمه ولم يعد ينظر إليه من زاوية قيمية أخلاقية إنه ثروة فنية مثالية يجب الصدور عنها فى الإنتاج الجديد» (٢١)

لقد أشار معاوية ناصحاً «اجعلوا الشعر أكثر همكم وأكثر آدابكم فإن فيه مآثر أسلافكم ومواضع إرشادكم» أشار إلى دور الشعر فى المهمة السياسية الجديدة وهو فى هذه المقولة لا يخرج على المنظومة السائدة لحظة استيلائه على السلطة، فالخلاف عليها كان يفترض امتلاك المرجعيتين الفنية والعقلية على المستوى نفسه من سعيه كخليفة مفترض لامتلاك المرجعية الدينية. رغم برنامجه السياسى الذى أسس للخروج من الدائرة الدينية إلى الفضاء السياسي. وقد عبّر عن هذا فى غير موقع، وفى حديث وجهه إلى ابنه «يابنى أرو الشعر وتخلق به، فلقد هممت يوم صفين بالفرار مرات فما ردنى عن ذلك

إلا قول ابن الإطنابة:

أبت لي همتي وأبي بلاتي	**وأخذي الحمد بالثمن الربيح**
وإقدامي على المكروه نفسي	**وضربي هامة البطل المشيح**
وقولي كلما جشأت وجاشت	**مكانك تحمدي أو تستريحي**
لأدفع عن مكارم صالحات	**وأحمي بعد عن عرض صحيح(٢٢)**

من المؤكد أن معاوية يبالغ في الدور الوظيفي للشعر في اللحظة التي نسب إليه هذا الدور وهو لا يدرك أهمية الشعر كجانب فني أو لعله لا يهتم به إنما كمنظومة من الخطاب يستقوى به ويعمم نفسه من خلاله.

ظل الشعر الجاهلي أساسا ومرجعية حتى انقلب العصر العاطفي إلى عصر عقلي «حتى تم الانتقال من القبيلة إلى الدولة» عندئذ بدأت لغة التفكير الجديد تتوصل إلى مساحة من التصوير وطريقة من التناول مختلفة، ومتقدمة بالضرورة. ولعل إشارة إلى ظاهرة أبي نواس توثق هذا الرأي.

وعودة إلى مقولة ضياع الشعر ومصونية الشعرية.. فقد قابل الضياع حذف في نظام الجملة واستمرار في البنية، والخوف اعتراف من المبدع شعراً ونثراً بمعرفة الذائقة العربية الثقافية ودربتها في معارج الجملة.

وقد أشار الجرجاني في دلائل الإعجاز إلى أن «ترك الذكر أفصح من الذكر والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن» (٢٣)يؤكد الجرجاني هنا على الثقة بالمتلقي لأن المنشئ إذا استوثق منه بنى نظاما من التعبير أكمل وأوجه، أما أنه أكمل فانه يتجاوز أما أنه أوجه فلأنه أبلغ يحرك في المتلقي خياله ويثير قدرته على متابعة الإيحاء.

في لغة الشعر الحديث/ شكل وبنية/ تتعدد اللغة وهو يهدف إلى التنويع وإبراز موسيقا النص والإيحاء بما وراء النص يلجأ إلى التقطيع، غياب التركيب النحوي كمنظومة سياقية ، ويعد ديوان أدونيس/ مفرد بصيغة الجمع/ شاهداً على هذا ومع غياب التركيب تظهر اللغة الشعرية على أشكال متعددة كالتكرار في الصيغة (أيمن أبو شعر، أحمد مطر) وتكرار التركيب كلية في المقطع كما في شعر أحمد مطر/ السياسي/

الثور فر من الحظيرة.
الثور فر
فانعقدت على الأثر محكمة ومؤتمر...(٢٤)

أما تكرار الصور فتبدو في شعر أمل دنقل متواضعة بين استقرار الجملة كلغة كلاسيكية وإيحاء الصور والحداثة.

الزمن الشعري:

إحساس الشاعر الحديث بالصورة الشعرية جزء من إحساسه بوطأة الزمن

وضرورة الانعتاق منه وهذا ما يحبس الفعل فى زمنه الداخلى/ زمن الصيغة/ عند انقطاعه عن السياق، فالفعل - رغم اختلاف الدلالة الزمنية - دليل الحركة وليست الحركة هى الفعل وإنما الفعل هو الغاية من الحركة وعليه بوسع الفعل أن ينجز الأغراض الجمالية وهو يؤدى وظيفته المعرفية وهوهنا زمن نحوى يدخل فى مسألة التركيب تركيب المعنى من البسيط إلى المعقد ومن الجزئى إلى الكلى، تغيير بنية الجملة.

الجملة الأسمية ذات المعني/ المفهومى/ الأحادى إلى الجملة الفعلية ذات المستويات المتغيرة .. وللفعل زمنه الشعرى لا من موقعه الجمالى وإنما من فعله الوظيفى...

إيحاءات الفعل ككلمة مستقلة وموسيقا النص كجملة من اللفظ والمعنى.

فى الشعر الراكد "قديماً حديثاً" الزمن فى الصورة -.الصفة - ثابت لصدورها عن نظام لغوى ثابت وثقافة سائدة مستقرة، ويعد باب الرثاء والمديح المجال الحيوى لهذا الركود. وفى الشعر الحر - الوجدانى قديماً، المعارضة حديثاً، يظهر جمال الزمن فى القلق المستمر بحثاً عن الامتلاك والاهتداء، فأينما وجدت الفعل / فرداً مبتسراً فى خارج النظام فالشاعر الفرد الأول (الشابى فى ديوان أغانى الحياة) وإن وجدته منضوياً.فى النظام فهو الشاعر - منتميا - بقوة الداخل قابلاً أو بالخارج منتمياً.. لكن الزمن فى الصفة يميل باتجاه الزمن الاجتماعى (قوة الدفع الكلية إلى الداخل) فكما هى جزء من التركيب اللغوى هى جزء من التركيب المعرفي.. فمن المعروف أن الوصف بالجامد ليس من سمات الجملة العربية لكنما فى الشعر الحديث يأتى كذلك صورة لردة الفعل فى رفض التراكم وإعلان البدائل .. هنا تمارس لغة الحداثة الشعرية الخطاب الجديد على رأى الشكلانية الروسية "الأدب قابل للتجديد لا بالنظر إلى كونه خيالياً إنما بالنظر إلى استعماله اللغة بطرق خاصة وفى هذه النظرية يعد الأدب (الشعر) كتابة تمثل عنفاً يمارس على اللغة العادية إذ يحولها الشعر ويكثفها وينحرف عنها بشكل مطرد"(٢٥).

من غياب التركيب إلى اختفاء أدوات الربط:

.لجأ الشاعر المعاصر إلى التغيير فى البنية التركيبية على أنه يواجه وضعية سلطوية محتمية بوضعية اجتماعية دينية .تعد السلطة اللغوية أهم وسائلها الدفاعية ولذا تراه ينشىء التركيب الجديد بل أشكال التركيب الجديدة ضمن فضاءات نصية ليست منطقية لصدورها عن فضاء نفسى عنيف غير مستقر، فالشاعرة المصرية ملك عبد العزيز فى "أغنيات الليل" تمضى فى هذا الاتجاه رغم أن المواجهة مع البنية الكلاسيكية فى مصر على يد شاعر مغامر ليست متكافئة فالذوق العام فى مصر والشام يميل باتجاه الموروث السائد على خلاف بلدان المغرب اليوم التى تتوجه النخبة عكس الكتلة توجهاً حداثياً.



قديماً أشار الخطاب البلاغى العربى إلى اختفاء أدوات الربط "الاختفاء النسبى" وأطلق عليه مصطلح / الفصل/ والفصل ليس هو الاختفاء أو "الغياب" إنما أقرب الأشكال إليه.

يقول القزوينى "ما تقتضيه البلاغة فناً عظيم الخطر صعب المسلك دقيق المأخذ لا يعرفه على وجهه وليس يحيط علماً بكهنه إلا من أوتى منهم كلام العرب طبعاً سليماً ورزق فى إدراك أسراره ذوقاً صحيحاً ولهذا اقتصر علماء البلاغة على معرفة الفصل من الوصل".(٢٦) أيها السادة .. شكراً لصبركم واحتمالكم.

يشير النص بوضوح إلى السائد فى التركيب وإلى مغايرة هذا السائد، وحل النقد القديم وحتى المعاصر يعد السائد نموذجاً يقاس عليه.. فالمخالفة إذاً لا يمكن أن تكون مأمونة إلا ضمن منظومة من الشعرية الحديثة الصادرة عن ثقافة الإختراق الجذرى والتغيير الشامل والتغاير المطلق مع الذات كما ارتأى أدونيس.(٢٧)

فبنية البيت الواحد فى القصيدة التقليدية بنية مشتركة بين المحسوسات المنسجمة والمتخالفة ، والقصيدة كبنية مركزية مشتركة بين موضوعات وجدانية وحياتية، وعلى الرغم من هذا الجمع غير المتجانس فإن فى القصيدة الكلاسيكية شيئاً يجمع بين أطرافها لا يفقدها الوحدة الجمالية كما توهم كثير من النقاد الحدث، فالشاعر الكلاسيكى يؤلف (ينظم) بين الأشياء والمفاهيم وهو فى خارج النص، أما الشاعر الحديث فإن التأليف (الكتابة) عنده يبدأ من داخله لأن الكتابة تصدر عنده عن صراع الإضطرابات المشاعر الذاتية بذيل الأشياء والمفاهيم (السياب).

يقول أوزيب بريك عن قصيدة لبوشكين (كانت ستكتب لو لم يكتبها بوشكين).

فالأدب فى نظر الشكلانية الروسية (تنظيم مخصوص للغة له قوانينه وبنياته) ولهذا رفضوا السيطرة الصوفية على النقد الأدبى ودعوا إلى إطلاقية الأديب مع اللغة دون حسابات مسبقة وقد فهموا العمل الأدبى (بأنه تجميع لإجراءات متفاوتة الاعتراضية. إن متابعة دقيقة لمنجزات الشكلانية على الصعد النظرية تنبىء عن مجموعة من المطلقات تبدو متأثرة بالأستاذية الارثوزكسية.. ومن الواضح أن هذه المطلقات تعتمد النصوص الأدبية الكلاسيكية الروسية فى القرن التاسع عشر والربع الأول من القرن الحالى وكأن كل شىء حينها كان يتأسس كمقولة ثابتة فى علم الأدب كما فى علم السياسة. إن ما تختص به لغة الأدب (الشعر) دون غيرها من اللغات هو الأثر الإغرابى إذ تميل باللغة العادية إلى التكثيف والتركيز والتحريض والتداخل ، أما العالم الذى تتحدث عنه وتحتويه ... عالم أعيد اكتشافه يتشخص هذا فى شعر مانلى هوبكينز وتصر الشكلانية على أن اللغة الشعرية انحراف مستمر

عن المعيار وأن هذه الانحرافات تختلف وتاثرها من سياق اجتماعى تاريخى إلى آخر.

فى النثر كما فى الشعر، الصوت الطليق والآخر الحبيس:

حداثة الشعر. ما بعد الحداثة – أزاحت لغة وأضافت لغات . فبعد إزاحة الوعى الفرويدى حل الدخول فى عالم اللغة الرمزى الذى يؤكد على اللغة كمقروء للنص وصانعة له. ولهذا عدت الحداثة فى الشعر – أوروبياً – هى الموقف من اللغة متأثرة بكتابات كلود لفى شتراوس، ولوران بارث، وجاك لاكان . الذين قاموا بتلك الإزاحة.

أما مفهوم الحداثة الانجلو ساكسونى فهو ذو دلالة زمنية (أية حركة تعيش على أنقاض حركة أخرى كالرومانسية فى إثر الإتباعية على الرغم من أن النقاد الأنجلو أمريكان قد تأثروا نسبياً بالحركات الأوربية الحديثة إلا أنهم تعاملوا مع النص كخطوة أساسية وعاينوه من خلال القراءة الدقيقة، فالناقد الأنجلو ساكسونى حساس فى تبنى نظريات تسمى حديثة/ ويفضل تعامله مع النص كحقيقة تتخير منهجها (ليفز الإنجليزى).

يلجأ الكاتب – هنا – إلى تقنية منهجية يوظف خبرته المعرفية فى خطاب معكوس. إذ يعلن عن موقف رجعى خالص بتقنية واقعية يحسده عليها كبار كتاب الواقعية ، لكنه وبتحليل الخطاب يقضى النص إلى حملة ضد الواقعية، كما فعل جورج أورويل فى روايته (شم النسيم) إذ تحدث مطولاً عن بريطانيا فى فترة الحرب وخلالها ولم يأل جهداً بالكلام عن الخوف ، لكن الحرب عنده ظلت حدثاً لا مشكلة وجود، وقد قدم للقارئ فكرة (الهول) من خلال مشكلة فرد انكليزى أخطر ما أصابه أن برك السمك لم تعد متوفرة للصيد ليشبع هوايته ، وأكد أن الأزمة فى طورها الأعلى تكمن فى مصاعب الحصول على عمل.

من الطبيعى أن ج. أورويل ينتمى إلى ثقافة البرجوازية الأوربية. هذه الثقافة بررت إقدام أصحابها على الحرب الكونية . بلغة ليست هى اللغة المتعارف عليها وما لجؤوه إلى لغة بديل إلا لاحساسه بعدم قدرة اللغة الأساس على الإيفاء والكفاءة.

على المستوى العربى كثير من الشعراء العرب تبنوا مسائل عديدة فى الحداثة لكنهم قدموا بهذا التبنى مواقف مغايرة لإشكالية الحداثة لكن ليس على طريقة (أورويل) إنما حيث قصورهم عن إدراك أدوات التحديث.

ويعود هذا فى ترجيحنا – إلى أن الشعراء الحدث (العرب) مالوا باتجاه التحديث كظاهرة عامة فى مواجهة الوضعية الكلاسيكية ولم يمتلكوا الحداثة كمنظومة فى المعرفة أو كعمل منهجي. جاءت الحداثة من غير مصدر .. وفى

غيـر عنوان، القديم والجديد، الحرية والالتـزام ...، ومـعظمـهـا آت من المتن الكلاسيكي ... أعيد الحديث فيـه كالمعركة بين البحتـرى وأبى تمام، والمعقول والمنقول والدخيل والأصيل .. وهى - الحداثة - إذ تعيد إلى المتن الثقافى شيئاً من متون العصر الوسيط والنهضة. فإنما تحكم على نفسها بالإتباع وعدم الاستقلالية .. وكأن الأصل جاء دوره.

من موقع أخر تبدو المشكلة انقطاعاً واقعياً عن الشعر الملحمى ، فتباعاً للشعر الغنائى فالقصيدة الملحمية غنية بأحداثها ، دقيقة الوسائل الداخلية فهى تركيب وبناء وقد تفرض تعدداً فى الوسائل الخارجية فى أدوات الكشف.

القصيدة الحديثة ذات كثافة سيكلوجية (من جهة الشاعر) وذات كثافة شعبية (من جهة الموضوع) وذات كثافة لغوية (من جهة الرمز).

لماذا لم يتكون الشعر الملحمي، لماذا جاءت الحداثة الشعرية تابعة. فإذا كان النقاد يشترطون - أو - طبيعة الجنس الأدبى تشترط هى كذلك لنمو الشعر الملحمى صراعاً بين ثقافة أمتن، وتشترط تواصلاً (بمعنى التداخل) بين فعل إنسانى وفعل إلهى فإن هذين الشرطين قد تم تجاوزهما أيضاً- أمريكياً - من خلال الملحمة بأنها قصيدة تحتوى التاريخ ولقد رأينا الكاتب الأمريكى عزرا باوند يعرف الملحمة (الديمقراطية) بأنها تحتوى التاريخ ولقد رأينا الكاتب الأمريكى الآخر (جون شتاينبك) كيف صنع من النثر ملحمة (عناقيد الغضب) جاعلاً فيها داخلياً غير شعوبى (قومى) إنه الصراع بين من يملك ومن لا يملك.. وهذا التحول فى مفهوم الملحمة طفرة عند الأدباء الأمريكان فى سعى لتغيير فى الأداب الأوربية.. وأكثر ما ينجلى عند والت يتمان القائل :"إن البطل الملحمى ليس (سوبر مانياً) إنه ... عادي... إذاً الملحمة من صراع خارجى إلى صراع داخلى فى إثر هذا.. أمكننا أن نطرح هذه المساءلة... لماذا تم غياب القصيدة الملحمية - أو تغييبها - رغم العوامل الحافزة؟.

تبدو - من جانب الشعر الملحمى - المسألة تتعلق بمتكلم وبمتحدث طليق والمستمع صامت فالأول غالباً ما يكون فى أزمة نفسية شديدة الكثافة تتطلب حياتياً على الأغلب فى منتهى الخطورة أو كشفاً خطيرا مغلفة بهالة اللغة الغنائية فى القصيدة... إن المستمع الصامت يعادل رغم صمته أهمية المتحدث تقنياً ووظيفياً - من جهة الموضوع - فإن المتحدث يرتب أفكاره ويسوق خطابه ليقنع المستمع بمضمون الخطاب .. وهنا يفارق الشعر الدرامى الغنائى فى مسألتين:

- الأولى: القصيدة من خلال متكلم متلق تفرض وجهتى نظر غالباً متناقضتين أو محاولة من قبل المتحدث بإقناع المستمع بخطاب ما.
- الثانية: إن القصيدة الدرامية تقنياً وظاهرياً غير موجهة كما هو الحال فى الشعر الغنائى لأن المتحدث يتحدث إلى المستمع الصامت ضمن القصيدة.

نستطيع أن نقول إن الشاعر يستعمل قناع المتحدث عبر تزييف تقني وذلك بإقناع القارئ بأنه مبتعد عن موضوعه من خلال وضعه على لسانه متحدثاً إلى مستمع . على أية حال إن قرأءة القصيدة الدرامية تتطلب الأخذ بعين الحسبان الخلفية التاريخية للمتحدث من جهة والخلفية النفسية الشديدة الكثافة من جهة أخرى.

- لماذا الشعر الدرامي؟

ولعلنا محقون أيضاً في الإجابة عليه بإنه ليس تقنية ظهرت في العصر الفيكتوري لأول مرة بل لعل بذوره الأولى ظهرت في بعض قصائد شكسبير وبعض (سونتات) الشاعر الميتافيزيقي (جون دن) إلا أن هذه التقنية قد وصلت إلى الكمال على يد الشاعر الانجليزي (روبرت براوننغ) في منتصف القرن التاسع عشر وإلى إرسائها كمنهجية مهيمنة على الشعر في هذه الفترة وأهم الشعراء الذين نظموا قصائد درامية رائعة هم (الفردلورد تنيسون) (ماثيوأرنولد) (روبرت براوننغ).

بما أن العصر الفيكتوري كان عصراً مليئاً بالحضنات الثقافية والدينية فقد وجب البحث عن تقنية تجابه وجهات نظر سائدة أو جديدة من هنا تأتي الضرورة للشعر الدرامي فهي جزء من احتياج الخطاب الثقافي الجديد وخاصة وهو يؤسس لدور وظيفي جديد في حرية الفرد وحرية تفكيره.

لقد أفاد الأدباء الأوروبيون من نشر كتاب أصل الأنواع لداروين وتطبيق النقد التاريخي على نصوص الكتاب المقدس، وهذا ما أدى بالمسيحية التقليدية التي تبشر بالخلاص الأبدي وملكوت السماء عبر معجزات المسيح التي تجد نفسها تحارب الأفكار التطورية الجديدة التي هزت كيانها إضافة إلى ذلك تلك الكشوف العلمية الجديدة التي ترافقت مع المرارة من الثورة الصناعية والتي بشرت في طورها الأول بالرفاه .. شعراء هذه الفترة عكسوا عبر قصائدهم الغنائية والدرامية. روح العصر القلعة... على عكس الشعر العربي الغنائي الذي كان يبرر روح السكونية والمصالحة التاريخية بين الأطراف، نستثني بعض الظواهر (أبو نواس، أبو تمام، أبو العلاء) والمستمر مع المدرسة الإحيائية إلى اليوم.

لنأخذ مثالاً قصيدة ماثيو أرنولد (شاطئ دوفر) في هذه القصيدة يبدأ المتحدث خطابه بدعوة إلى صديقته بأن تقترب من نافذة الغرفة التي تقع على شاطئ دوفر ويدعوها إلى النظر عبر النافذة إلى أضواء الشاطيء الفرنسي من هنا نحس فوراً بانتماء في مواجهة قصيدة درامية من خلال دعوة المتحدث إلى المستمعة الصامتة لافتاً نظرها إلى جمال القمر وسكون الميناء وهدوء البحر والاستماع إلى الأمواج تتالى وتتراجع عن شاطئ البحر مانحة موسيقا رتيبة لا يرى فيها المتحدث إلا نغمة الحزن ... هذه النغمة من الحزن يقول المتحدث فيها

إنها قديمة قدم/ التاريخ الاجتماعى طبعاً/ سوفو كليس اليونانى فى القرن الخامس (ق.م) قد أحس بنغمة الحزن ذاتها ينتقل فى المقطع الثالث ليقول لصديقه أنبحر "الإيمان" الذى حمى الناس قد شرح ودمر بالمكتشفات العلمية الحديثة.

يريد أن يقول إنه من هذا البحر الذى اعتقد الإغريق بأنه حماهم من عالم الشر لم يكن له وجود كما أثبتت المكتشفات العلمية إلا أن اليونانيين قد حموا أنفسهم بفكرة الإيمان ضمن جهلهم كان (من المجهول بالعلوم) إيمانهم ومن وإيمانهم كانت حضارتهم. ومن هنا يدعو المتحدث صديقته الصامتة إلى أن يكونا صديقين العالم الذى حولهم خالٍ من أية قيم إنسانية وجمالية يكرر دعوته لها بقوله فلنترك جيوش الجهلة تتقاتل ليلاً...

الهوامش

١ - أفلاطون - الجمهورية.

٢ - دلائل الإعجاز -٨-٩.

٣ - دلائل الإعجاز /٥٥٢/.

٤ - الدلائل ٢٥٨.

٥ - هلدرولين - شاعر ألمانى/ ١٧٧٠ - ١٨٤٣/ مجلد /٤/ ص ١٦٢.

٦ - المصدر السابق، قصيدة ذكر مجلد /٤/ ص٦٣.

٧ - باريس /١٩٢٣/ أندريه جيد - دوستوفسكى ص ٢٣٢.

٨ - رومان ياكبسون - قضايا الشعرية ترجمة محمد الدالى - المغرب ١٩٨٠. ص١٠.

٩ - المغرب - ترجمة محمد الولى ص ٩٠.

١٠ - المصدر السابق ص ٧٩.

١١ - غوته...

١٢ - بودلير...

١٣ - Pragois - Sw - 11 - P - 535.

١٤ - جيرار مانلى هوبكنس ١٨٤٤ - ١٨٨٩.

١٥ - R - Jakbson - Diologus Flamirom. Paris 1980.

١٦ - الشعرية ص ٤٣ مصدر سابق.

١٧ - مترجم إلى الروسية .. ص ٣٠ - الشعرية.

١٨ - أدونيس.

١٩ - أغانى مهيار الدمشقى ص ٩٧.

٢٠ - نقد الشعر.

٢١ – عبد العزيز جسوس ، نقد الشعر عند العرب، المغرب مراكش ١٩٩٥ – ص٨١.
٢٢ – الكامل للمبرد ص ٣٥٠ – ٣٥٢.
٢٣ – نقد الشعر لقدامه بن جعفر ص ٨٠ – ٨١.
٢٤ – دلائل الإعجاز – مصدر سابق.
٢٥ – رومان ياكبسون الشعرية مصدر سابق.
٢٦ – القزويني الإيضاح في علوم البلاغة ص ٢٤٦ دار الكتاب اللبناني.
٢٧ – أدونيس محاضرة حول الحداثة جامعة تشرين ١٩٩٣.



ش

شعر

القهوة

محمود الأزهرى

كلهم كتبوا قصيدتهم وماتوا
القيامة بين يدى أسوقها بعضو كبير ينام على أريكتين مرهقتين فى مجلس الشعب
هل شرب محمد عبده قهوة الغوازى؟
ما عرفتنى حق معرفتى أو نامت على إسفنجة روحى
إننى لفى عينيها أشد هياما
كأس يعبر عن نزوة
هاجس جنازة جديدة
الحلوة ليست إلا صحراء فقدت عفتها
فإذا نزلنا عليها الماء اهتزت وربت وأنبتت
من كل ما يثير تقززكم زوجين، من كل ما يثير نظام
المغول الغبى حدائق من بهجة وسوار سجون
مبسوط فوق خدها اليمين كما لو كان الله قد أجلسنى فى الفردوس الأعلي،

ونزل لى عسلاً من عينيها،
غطانى بظلال من أهداب وحنين
لماذا تلعننى البلاغة القديمة؟
خدها الشمال كالشفق
وثغرها عبق
وساقها إن دق فى قلبى صدق
أنا قلت فى وردة قديمة وبسبب من سلوكها
المشين : أنا سوف أجهز لى جهنم صغيرة على مقاسى
يا أولادى
دمكم فى المحنة قبل دمى
وأنا أفديكم بكلامى
هل فرنسوا ساجان هى التى نقلت مرض السرطان للسيد الرئيس مما جعله يعيش مائة وخمسين عاماً إلا سبع سنين دون أن يتنبه كيف أكتب قصيدة يستوى فوق سرتها العرش العظيم.
وما كان لى أن أخوض فى مسألة تخص التاج لولا أن لها بحرا بين ساقيها لا يمكن الخوض فيها متابعة لنبى كان له موقف واضح وصريح ولاريب فيه ولا يحتاج إلى تأويل أو سفسطة من دلال النساء
آه يا ربى كم امرأة فى القناوية عليها الدورة الشهرية
الآن فى الساعة الواحدة بعد الألف من ليلة سوداء
لم تطلع عليها شمس، ولا قصيدة عمودية تخفف نبرة
التشاؤم، وتصلى ركعة لله الأعز الأكرم ، حتى لا يكون العالم كله على أفجر قلب رجل شاعر.



الحداثة وإشكالية العولمة

هاني نسيرة

حول "الحداثة وما بعدها والعولمة"، عقد فى مجمع الفنون بالزمالك عدة لقاءات وحوارات شارك فيها نخبة من المثقفين، أبرز ما فى هذه اللقاءات هو "حوار المائدة" حيث يتجادل المتحدثون أنفسهم بعد انتهاء كلماتهم، تدير هذه الحوارات الناقدة والفنانة التشكيلية: فاطمة إسماعيل.

وفى الحوار الأخير شارك كل من الأستاذ: السيد يس والفنان عادل السيوى والناقدة فريدة النقاش . فى البداية تحدث السيوى عن ما بعد الحداثة فى الفن، موضحاً أن صورة العالم بدأت بداية متناقضة.

فقد كانت أول رسم وجد فى العالم فى الكهوف وهى عبارة عن كف يد، ثم كان تدرج الفن ببطء شديد حتى عصر النهضة، إذ انفجرت مدارس جديدة فى الربع الأول منه مثل التعبيرية، والمسقبلية، والتكعيبية، والدادية وغيرها وهى تكون فى مجموعها ما نسميه: بالحداثة.

وعن مصطلح "ما بعد الحداثة" أضاف عادل السيوي: أنه خرج من العمارة ولم يخرج من الفن التشكيلي، مفسرا ذلك بالأسلوب الأحادى الذى كان سائداً فى العمارة ...

ثم تطرق إلى قضية التبعية فى الفن التشكيلى المصرى ويعيب عليه هذه

التبعية للآخر ، وأن الحركة الفنية فى بلادنا حركة إدارية ومؤسسات وظيفية ليس إلا ... وأن التأكيد على الخصوصية هو شرط الحصول على العالمية، ضاربا المثل بالفن التشكيلى المكسيكى الذى وصل إلى العالمية منذ عشرينات هذا القرن وذلك لأن هذا الفن حافظ على خصوصياته.

وفى نقاط حدد عادل السيوى أزمة حركة الفن التشكيلى فى بلادنا : اعتمادها على مؤسسات ذات عمر قصير - الاعتماد على المنتج الغربي - عدم إبراز خصوصية الفن التشكيلى العربى الذى هو سبيلنا وفرصتنا للمشاركة فى الواقع الجديد واقع ما بعد الحداثة.

ثم تحدث الأستاذ السيد يس أحد القلائل الذين يقتربون جدا من هذا الطرح الجديد دراسة وتمحيصا موضحا أن الموضوع المطروح موضوع معقد وفيه تجريد، وأننا مازلنا فى مرحلة تبين ملامح هذه المرحلة الجديدة وأى تقييم لها فى هذه المرحلة هو نوع من التعجل ثم تحدث عن المصطلح مفرقاً بين MODEFNITY بمعنى الحداثة كمشروع متكامل وMODEMISM بمعنى الحركات الطليعية فى الأدب والفنون.

وعن مفردات النموذج الحداثى مشير السيد يس إلى العقلانية، الفردية والنظرة الخطية للتاريخ الوضعية مشيرا فى الأخيرة إلى قول دوركايم الشهير: على الباحث أن يدخل إلى الظاهرة متحرراً من أهوائه وذاته. وهى الموضوعية فى البحث التى فندها العالم السويدي"ونبرد بردان" فى كتاب معضلة أمريكية" حين قال: الموضوعية أن تعترف بذاتيتك.

ثم أضاف الأستاذ السيد يس إلى أنه ثمة جدل شديدة به: تيار يثار عدمى ينكر التعميم ويتسم بالتشظى والفوضي.

وتيار إيجابى يؤمن بالعلم وينكر الانساق الكبرى الكلية والجمود الايدولوجي. ويذكر فى هذا السياق كلمة "ليوتار" الشهيرة "نحن فى حاجة إلى أنساق فكرية مفتوحة .. وهو نفى للنظرية "الوظيفية فى التاريخ" وعن التنوير ونقد ما بعد الحداثة له، يقول السيد يس:

النقد ما بعد الحديث للتنوير أنه يلغى الخصوصيات الثقافية كلها .. وفى العالم الثالث بالذات. وعن موضوع العولمة قال السيد يس: إنه مع تطور النظام الرأسمالى وعولمة الاقتصاد **والسعى نحو عولمة الثقافى تبرز الخصوصيات الثقافية وأن صراعنا حول العولمة يجب ألا يكون حول قبولها أو رفضها**: لأنها عملية تاريخية غير قابلة للارتداد بدليل نقاش العالم كله على الانترنيت .. وأننا يجب أن نستعد لهذا المناخ العالمى الجديد بمقومات الحوار والقدرة على إثبات الذات عن طريق نقدها أولاً ثم نقد الآخر.

وقد أضاف السيد يسن إلى أنه لا يوجد فاصل معروف بين الحداثة وما بعد

الحداثة مشيرا إلى قول فريدريك جيبسون عن ما بعد الحداثة التى يسميها الحداثة العليا. إنها البنية الفوقية للمرحلة الرأسمالية الراهنة، بينما يرى "هابرماس" أن الحداثة مشروع لم يكتمل بينما يرى بيل نهاية الايدولوجيا والحداثة.

ثم تحدثت الأستاذة الناقدة فريدة النقاش، التى أبدت فى بداية كلامها ملاحظتين على كلام السيد يس:

أولاهما: أن الماركسية ليست فلسفة مغلقة لأنها فلسفة الجدل والديالكتيك، وأنها لم تنكر الروح أو الدين بل انكرت الخرافة والأسطورة والتفكير الغيبى السحرى. وثانيتهما: أن التنوير لم ينتج فقط الرأسمالية وتعميمها ولكنه أيضاً أنتج المركزية الأوربية.

ثم بدأت الأستاذة فريدة النقاش تعريفها للحداثة فى الفن بأنها: ميلاد الفرد تعبيرا عنه وتحررا من سلطة الجماعة. ثم تحدثت عن رحلتنا مع التحديث والحداثة بادئة من العالمى والثورة الصناعية التى خلقت سوقاً مندمجة للمنتجات والعمل والوسائل التى تخلق خلالها الاستلاب الاقتصادى الذى هو نقيض الاستلاب الميتافيزيقي، ورغم تدمير الرأسمالية لأشكال الإنتاج السابقة عليها إلا أنها ظلت تعيش فى بلدان الجنوب ومنها بلادنا.

وقد اتخذت الحداثة الفكرية المؤسسة على نمو الرأسمالية أشكالاً متناقضة منذ البداية لأنها مرتبطة بالنمو المشوه للرأسمالية التى ولدت فى ظل الاستعمار.. وبين رأسمالية المراكز الاستعمارية ونفوذ المجتمع التقليدى فى مصر وجد مفكرو النهضة أنفسهم فى مأزق انتهى بهم إلى التوفيق وظلت القضايا الرئيسية فى الحداثة الديمقراطية - العقلانية - العلمانية. معلقة حتى يومنا هذا، وتخلق المثل الأعلى للإنسان على الأرض بدلاً من خلقه فى السماء ورغم تعثر النمو الرأسمالى وتشوهه. وفى ظل العولمة المتزايدة لرأس المال أخذت الحداثة تنتج بتطورها الداخلى وقوة التأثير الخارجى أشكالا ما بعد حداثية أو كما أسماها فريدريك جيبسون الحداثة العليا فى حين أخذت جماعات متزايدة تلوذ بالسماء وبات مفكرو البرجوازية الرئيسيون مشايخ ورجال دين ووعاظ وحشرت حرية الفرد والديمقراطية والعقلانية والعلمانية فيما يمكن أن نسمية بـ: "جيتو" المثقفين الديمقراطيين وبقيت كل من الحداثة وما بعدها مأزقا.

وتصنع الرأسمالية العالمية العولمة على شاكلتها مراكز مقدمة تلحق بها قسراً أطرافا ضعيفة لم يكتمل فيها النمو الرأسمالى غالبا.. وتفرض نمطا موحداً لثقافة واحدة تهمش الثقافات الأخرى وتحشرها فى إطار غرائبى واحد، وتصبح موضوعا للفرجة وكما يقول محمود درويش "المغول يريدون لنا أن نكون كما يبتغون لنا أن نكون" وأشارت إلى أن ما بعد الحداثة نوعان عولمة اقتصادية، رأس مال وسلع. وعولمة العمل أو النشر أو الثقافة التى يجب أن

يرفضها كل المناضلين فى كل العالم.

وقد أشارت الناقدة فريدة النقاش إلى أن ما بعد الحداثة قد تجلت فى واقعنا الأدبى الآن فيما يسمى بـ "كتابة الجسد" التى تقاوم حالة التشظى العام.

وفى نماذج روائية عديدة مثل شرف "لصنع الله إبراهيم" وفى تعليق لها أشارت إلى مسألة التجارة، بالدين . تجنباً لعدم القدرة على الخوض فى القضايا الكبرى.



ت تعليق

"كرسى" الأستاذ صلاح": ..ومشروعات استعادة الذاكرة الوطنية

من حيث الشكل، أعتقد أن الأستاذ صلاح عيسى ، قد أحسن صنعاً ، عندما تناول - فى زاويته "كلام مثقفين" - موضوع إعادة نشر الدوريات الثقافية القديمة (أدب ونقد - مارس ١٩٩٨).

وظنى - بصفتى أحد الذين دخلوا هذا المجال ، حيث أصدرنا المجلد الأول من "المجلة الجديدة" ، وجارى التحضير لإصدار المجلد الثانى - أن الأمر يحتاج، فعلاً، إلى مناقشة جادة وجدية ، تستهدف وضع الضمانات والأسس الكفيلة بتحقيق الأهداف المتوخاة والمفترضة ، من هذه العملية ، ومنها - على الأقل - ضمان استمرار النشر حتى "المجلد الأخير" من أية مطبوعة تعاد طباعتها.

وعودة إلى مقالة الأستاذ صلاح عيسى وبعد نفض غبار الكلمات والجمل التى ليست على صلة بالمسألة، تستوقفنا مسألتان، أعتقد أنهما لب الموضوع وجوهره ، وصف الأولى بـ"المشكلة" ، وأطلق على الثانية "الكارثة".

أما "المشكلة" فى رأى الأستاذ صلاح، فهى "تكمن فى أن الطبعات الحديثة لهذه الدوريات القديمة، تصدر من دون إضافة معاصرة ذات قيمة....".

وأحسب أننا هنا أمام وجهة نظر محترمة جديرة بالنقاش ، وقد كان رأيى ، عندما تصدى المركز العربى للدراسات والنشر، لمشروع ذاكرة مصر، والذى بدأ

بإصدار "المجلة الجديدة"، أن يصدر فى ختام مجلدات كل دورية نصدرها، مجلد إضافى - منفصل - يتضمن عدداً من الدراسات والبحوث التى "تحلل اتجاهاتها، وتبرز الدور الذى لعبته فى عهدها، مضافاً إليه دراسة وافية عن صاحب المطبوعة، وبيبلوجرافيا شاملة لأعداد المطبوعة، ذلك أننى أستهدف - وأنا هنا أتحدث عن نفسى وعن مشروعى حصراً - تقديم الدورية القديمة كوثيقة تاريخية، بمعزل عن أية دراسة أو بحث - فى البداية - يمكن أن تصادر رأى القارئ.

ومن هنا، أرى أن الخلاف مع الأستاذ صلاح يقف عن حدود الشكل - نبدأ بما أسماه ".. إضافة عصرية"، أم ننتهى بها؟ - دون أن يتجاوزه إلى المضمون.

أما "الكارثة" كما يراها الأستاذ صلاح عيسى، فهى "تكمن فى أن نجاح الفكرة، قد أغرى الناشرين بالتنافس على السبق بطبع المجلدات الأولى من هذه الدوريات ... بعد أن تبين لهم أنها مشروعات مضمونة الربح" ثم سرعان، ما يخلص إلى نتيجة تناقض ما سبق، قائلاً إن هذا السباق سوف ينتهى "بأن نجد بين أيدينا مائة مجلد من مائة دورية ثقافية .. ولا نجد بين أيدينا مجموعة كاملة من دورية واحدة..."

وشخصيا - أولاً - لم أستطع أن أفهم: إذا كان الأمر مغريا والربح مضمونا.. فلماذا يتوقف الجميع عند المجلد الأول!؟..

ثم أننى - ثانياً - لا أعرف كيف تبدو هذه المشروعات "مغرية ومربحة"، لمجرد أن هذه الدوريات "بلا صاحب يطالب بحقوق النشر"؟ ذلك أن الأستاذ صلاح عيسى كاتب ومؤلف ، وله العديد من الكتب، ولعله يعرف تماماً أن ما يحصل عليه المؤلف (صاحب حق النشر) يعد "فكة" بالنسبة لتكاليف الطباعة.. هذا من ناحية، ومن ناحية أخري، فإن مجلة "المجلة الجديدة" - ولازلت، وسأبقى أتحدث عن نفسى حصراً - لايزال لها صاحب يطالب بحقوق النشر (مرفق صورة عقد اتفاق مع د. رؤوف سلامة موسي، وكيل ورثة المفكر الراحل سلامة موسى).

أما عن دعم صندوق التنمية الثقافية - ثالثا - فهو لم يصب ذهباً فى جيوبى ، ولم يضف أصفاراً إلى رصيدى فى البنك ، إنما انعكس تخفيضاً فى سعر المجلد الذى صدر فى جزءين من ١٥٦٠ صفحة، وضم أعداد سنة كاملة وطرح للبيع بسعر ٥٠ جنيها فقط للجزءين. هل يستدعى الأمر أن أشير هنا إلى أن مجلد مجلة "أبولو" الذى أعادت الهيئة العامة للكتاب إصداره فى أقل من ٧٥٠ صفحة يباع بسعر ٢٦ جنيهاً للنسخة؟.

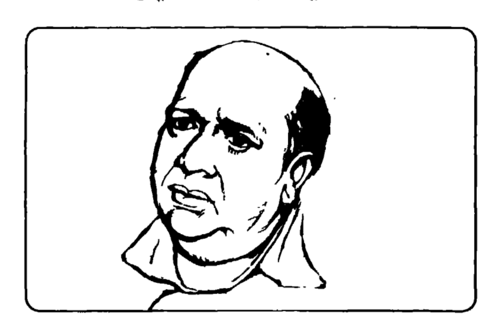
لقد جاء الأسلوب الذى صاغ به الأستاذ صلاح عيسى رؤيته لما أسماه "الكارثة" لينسف ما اتسم به حديثة فى الفقرة السابقة عن "المشكلة" من موضوعية وإيجابية! بحيث بدا وكأنه يضرب "كرسى فى الكلوب"، بدلا من أن يقترح - مثلاً - على صندوق التنمية الثقافية (أو أى من هيئات وزارة الثقافة)

أن يتبنى هذا الموضوع ، ويعمل على تنظيمه بما يضمن استمراريته ، ويكفل وصول "المجلد الأخير" من أية دورية يعاد طبعها، إلى أيدى القراء، وبأسعار معقولة، تناسب "من يقدر" ولا تقف عند حدود "من يريد". ولأن هذا لم يحدث، فإن الأمر قد يبدو ضرباً من الجنوح فى الخيال إذا قلت إننى تمنيت لو أن الأستاذ صلاح ناشد الهيئات والمؤسسات والشخصيات العامة لدعم هذا العمل، شرط أن ينعكس دعمها تخفيضاً فى أسعار إصداراتها، أو أية اقتراحات أخرى تضمن نجاح هذا العمل وتحقيق أهدافه الثقافية.

بيد أننى أحسب أن الوقت لم يفت بعد، وأظن أن صفحات "أدب ونقد" بما عرف عنها من التزام ورصانة، تبقى هى الأنسب لتوجيه مثل هذه الدعوة، وتلك المناشدة، وظنى أن الأستاذ صلاح عيسى سيكون أول المؤيدين . أفعل ذلك مستنداً إلى تلك الجرعة الهائلة من الدعم المعنوى التى تمثلت فيما قوبل به صدور المجلد الأول من "المجلة الجديدة" من استقبال رائع، أتوقف بشكل خاص أمام نموذجين منه: انعكس الأول فى ندوة "سلامة موسى والمجلة الجديدة" التى نظمتها لجنة الفلسفة (ورئيسها الأستاذ محمود أمين العالم) بالمجلس الأعلى للثقافة ، يوم ٢٥ نوفمبر الماضي، بمناسبة إعادة إصدار "المجلة الجديدة" (ويبدو أن ظروفا ما حالت دون مشاركة الأستاذ صلاح فيها). وجسدت الثانى كلمات الكاتب الصحفى الأستاذ محمد حسنين هيكل الذى قال لي، ضمن ما قاله فى محادثة هاتفية: "إنك تقوم بعمل عظيم، أتمنى لك فيه كل النجاح والتوفيق".

هانى عياد
مدير عام المركز العربى للدراسات والنشر

الديوان الصغير



صلاح جاهين بيننا.. عجبى

مختارات من شعر صلاح جاهين

إعداد وتقديم:
مصطفى عبادة

اختصر "صلاح جاهين" المخزون الشعرى الشعبى المصرى على مر العصور، فى شاعر واحد، فهو وريث قرون من الوجدان الشعبى الرهيف، الذى كان يجد تحققه فى مجالس السمر، والراوى المرتحل، وركزه فى قصائد نابضة بالحياة تفجرت فى عقدى الخمسينيات والستينيات، فكان بحق واحداً من القلائل فى تاريخ مصر- إن لم يكن على رأسهم - الذين عبروا عن شخصيتها الفردية وحكمتها العميقة، إذ لم تكن الكتابة بالعامية قبل حداد وجاهين :«تتعدى صيغة (الزجل) المنظوم بخصائصه المعروفة: من حيث الشكل التفعيلى المعدود والمحدود، ومن حيث طرق التفعيلة الموسيقية واللغوية، ومن حيث الالتزام بأغراض معينة فى الإنشاء الفنى» (حلمى سالم/ مجلة فكر/ ١٩٨٦)

كان صلاح جاهين - بالنسبة لى - دافعاً للاهتمام بالشعر "العامى" المصري، إذ أننى كنت على قناعة بأن الشعر و"الشعر" فقط هو المكتوب بالفصحى، متأثراً فى ذلك بدراستى المتخصصة للغة العربية، حتى قرأت "الرباعيات" فبدأت بتغيير قناعتى تلك، هذه واحدة، أما الثانية، وكانت حاسمة فى تطور علاقتى بالشعر المكتوب بالعامية، فقد أهدانى صديق، "شريط كاسيت" مسجلاً عليه قصيدة جاهين الشهيرة "على اسم مصر" بصوت مجموعة من الفنانين، ومع أننى قرأتها ضمن ما قرأت من أعمال للشاعر إلا أنها - هذه المرة - وهى مسجلة للسمع، وضعتنى - ومازالت - فى حالة وجدانية شديدة الطرب، ودعتنى لتعميق علاقتى بشعر جاهين بشكل دورى، وإنى لأعد هذه القصيدة من أجمل ما كتب فى حب مصر، وفهم تاريخها بتناقضاته، وأحلامه، وانكساراته المتكررة، وجاهين من عشاق مصر الكبار النادرين:

ولد صلاح جاهين عام ١٩٣٠، وبدأ عمله الصحفى عام ١٩٥٢، وتألقت أعماله الفنية على صفحات روزاليوسف، شارك فى إصدار مجلة صباح الخير، ثم انتقل للعمل فى الأهرام عام ١٩٦٤.

- ابتكر عدداً من شخصيات الكاريكاتير الشعبية الشهيرة، كانت هذه الشخصيات - الرسوم، تثير معارك فكرية وسياسية كبيرة.

- تنوع نشاطه الفنى بين الشعر، ومسرح العرائس وكتابة الاستعراضات التلفزيونية، والسيناريو والحوار لكثير من الأفلام السينمائية.

- له - بالإضافة إلى ذلك - الكثير من الدواوين منها: كلمة سلام، موال عشان القنال، عن القمر والطين رباعيات، قصاقيص ورق، انغام سبتمبرية، بالإضافة لمئات الأغانى.

- نال وسام العلوم والفنون من الدرجة الأولى.

- توفى فى ٢١ أبريل ١٩٨٦م.

***

"ما اقدرش أنسى البشر متوزعين أسلاب
ملزوم أحس بألم وأنزف قصايد نار".

يكاد هذان البيتان لصلاح جاهين، فى ديوان "كلمة سلام"، أن يكونا مفتاحاً لعالمه الشعرى، فهو من ناحية شاعر يؤرقه الإخلاص لفنه الشعرى، ثم هو مواطن يعايش تفاصيل الواقع اليومى ويعانى منها، ولا يستطيع الانعزال عنها، على أنه استطاع فى بعض المراحل أن يخلص للناس ، فكتب قصائده السياسية الكثيرة وأغانيه، من خلال ارتباطه بحلم الوطن الكبير مجسداً فى ثورة يوليو، التى كتب أدبياتها الكبرى أغنيات، قربتها إلى وجدات الجماهير، فكان بحق منشد الوجدان العام فى الخمسينيات والستينيات ، فترة المد الوطنى والقومي، ثم استطاع فى مرحلة أخرى أن يخلص لنفسه وهمومه وتأملاته بعد انكسار الحلم الوطنى العظيم الذى آمن به، وتفرغ لتأمل عوالمه الذاتية، وذلك فى رباعياته الشهيرة. يقول:

"خرج ابن آدم من العدم قلت ياه
رجع ابن آدم للعدم قلت ياه
تراب بيحيا.. وهى بيصير تراب
الأصل هو الموت واللا الحياة".

فى شعر صلاح جاهين ميل واضح لتطعيم العامية بالفصحى، ولعل مرد ذلك إلى أنه بدأ شاعراً فصيحاً وكان يقلد الشعر الفصيح ويحاكيه يقول: "بدأت محاولاتى الشعرية بالفصحى وفى القالب العمودى ، ويعلم الله أننى ما كنت أرضى بأقل من امرئ القيس لأحاكيه، ولا من المتنبى لاستمد منه النفس الشعرى".

على أن هذه الفصحى ، بين الكلمات العامية، لدى جاهين لم تكن نابية أو مستكرهة، وإنما كانت دائماً تأتى فى موضعها تماماً، حتى لتبدو أنها خلقت لهذا الموضوع، وهذا الاستعمال:

"وأنا فى الظلام من غير شعاع يهتكه
أقف مكانى بخوف واللا اتركه
ولما ييجى النور وأشوف الدروب
أحتار زيادة أيهم أسلكه"؟



ميلاد

بعدت ولادتى فى الزمن تلاتين سنه
صبحت تاريخ زى السيوف والسقايين
زى الشراكسة والشموع والسلطنه
زى الخيول.. ضاعت سنينى فى السنين
القاهرة والألف مدنة شمعدان
آدم عريس فى بولاق وحوا فى الحريم
القاهرة، والناس فى كهف الليل ديدان
آدم وحوا بيقروا توفيق الحكيم

غفالها بشرف كرد غنت له عجم
رديت أنا من فوق بجواب الجواب
وخرجت كالعنقود من كرم العدم
قطرة حياة محلوبة من ضرع السحاب

آدم وحوا شقطونى فى الهوا
زى المخدة الريش ولعبوا فى السرير
صرخت ضموا الصرخة بالحضنين سوا
ونعست نمت سعيد فى المهد الحرير

جدى رفع يدى بطرطوفة البنان
ضحكت شواربه وكرمشت أركان عينيه
مولود ذكر ينشال على كفوف الحنان
محروس من الله والملايكة حواليه

* * *

يا هلترى الطفل اللى نايم يبتسم
من خلف جدران فى العدد تلاتين سنه
هو الحزين . . هو البدين الملتحم
هو أنا يا رب؟
والا مش أنا



الأرض

الأرض قالت آه الفاس بيجرحني
رديت وأنا محني آه منك انتى آه

الأرض قالت حن
طيرتنى فتافيت
رديت وقلبى يئن
وأنا مين يجيب مغيت
منك ومن عشقك
يا للى عشان رزقك
عمرى فى يوم ما باونْ

عينى عليكى سنين
محنى عليكى أب
عبيت فى بطنى طين
ولغيرى عبيت حب
أنا حالى من حالك
عتبك على المالك
يا أرض يا فدادين

خليك جمل يا جدع خليك يا خلي
متباع ومشرى بحق رغيف يا تملي
الأرض أبعد عليك والا السما قل لي
قالوا السما للملايكة واحنا لينا الأرض
يا ريتها تصبح لنا والهم ده يولي

واسينى واسيني
يا أرض يا عروستي
عمرك ما تنسيني
ولا حضنى ولابوستى
دانا يوم ما أنول يدك

واختم على عقدك
الريح يرسينى

زى الفلاحين

القمح مش زى الدهب
القمح زى الفلاحين
عيدان نحيلة جدرها بياكل فى طين
زى اسماعين
ومحمدين
وحسين أبو عويضة اللى قاسى وانضرب
علشان طلب
حفنة سنابل ريها كان بالعرق

عرق الجبين
القمح زى حسين يعيش ياكل فى طين
أما اللى فى القصر الكبير
يلبس حرير
والسنبله
بيعت رجاله يحصدوها من على
عود الفقير

١٩٥١

المرافعة

حلمت الليلادي، بإنى فى موقف رهيب،
بأقول ، والكلام منى طالع نحيب...
سيادى القضاه،
دفاعى بسيط.
كلامى ماهواش غويط، وماهواش عبيط.
بسيط،
بساطة هدوم الغلابا الفقارى الحفاه.
بسيط، زى اسم صديق على شفة صديق.



بسيط زى دمعة برىء،
بسيط زى وحش جعان فى الفلاه،
بسيط زى حفنة دقيق.
سيادى القضاه، يا ذمم يا همم يا قمم يا عتاه،
دفاعى قوي.
قوى، زى صرخة غريق،
بينده لقارب نجاه بينده بينده بآخر قواه، للحياه

دفاعى قوى زى دقماق حديد،
قوى زى نظرة وعيد،
قوى زى تمثال اله،
قوى زى بلطة رجال الحريق فوق بيبان الحريق.

سيادى القضاه،
سيادى الكرام العظام الفخام العلاه،
دفاعى مؤيد،
مؤيد بكل الكلام العظيم،
بتوراه، بإنجيل، بمزامير داود،
بقرآن كريم.
دفاعى مؤيد بكل أنين الكمنجات فى كل الوجود.
بكل حفيف النسيم.
بتهنينة الأمهات للعيال فى المهود،
بقولة "باحبك" ، و"آه"
بصوت القبل،
وكل ابتسامة بحق وحقيق،
تؤيد دفاعى.
وبارفع صباعى الضعيف وباقول كلمتى..

سيادى القضاه،
سيادى الحدادى اللى حايمه على رمتى،
ح اقول كلمتي.
لكين قبل ما انطق واقول كلمتى..
قولولى انتوا..
إيه تهمتي..؟؟

روحانية

فيك يا حديد روحانية
ان كنت مسمار، والا فاس
إن كنت مفتاح، والا بريمه،
ان كنت سيف، والا ابره،
ان كنت محرات،
ان كنت مشبك شعر،
ان كنت مروحة موتور،
ان كنت مطرقة،
ان كنت سيخ،
ان كنت جنزير خرده فى التراب،
فيك روحانيه...
عشان ما بين الرب والحديد،
فيه ابن آدم.

من ديوان "أشعار العامية المصرية"

على اسم مصر

النخل فى العالى والنيل ماشى طوالى
معكوسة فى الصور.. مقلوبة وانا مالى
يا ولاد انا ف حالى زى النقش فى العواميد
زى الهلال اللى فوق مدنة بنوها عبيد
وزى باقى العبيد باجرى على عيالى
باجرى وخطوى وئيد من تقل أحمالى
محنيه قامتى.. وهامتى كأن فيها حديد
وعينيا رمل العريش فيها وملح رشيد
لكنى بافتحها زى اللى اتولدت جديد
على اسم مصر

مصر.. التلات احرف الساكنة اللى شاحنة ضجيج
زوم الهوا وطقش موج البحر لما يهيج
وعجيج حوافر خيول بتجر زغروطة

حزمة نغم صعب داخلة مسامعى مقروطة
فى مسامى مضغوطة مع دمى لها تعاريج
ترع وقنوات سقت من جسمى كل نسيج
وجميع خيوط النسيج على نبرة مربوطة

أسمعها مهموسة وإلا اسمعها مشخوطة
شبكة رادار قلبى جوه ضلوعى مضبوطة
على إسم مصر

وترن من تانى نفس النبرة فى ودانى
ومؤشر الفرحة يتحرك فى وجدانى
وأغانى واحشانى باتذكرها ما لهاش عد
فيه شىء حصل أو بيحصل أوح يحصل جد
أو ربما الأمر حالة وجد واخدانى
أنا اللى ياما الهوى جابنى وودانى
وكلام على لسانى جانى لابد اقوله لحد
القمح ليه إسمه قمح اليوم وأمس وغد
ومصر يحرم عليها .. والجدال يشتد
على إسم مصر

نهايته مصر اللى كانت أصبحت وخلاص
تمثال بديع انقلب وانفه فى الطين غاص
وناس من البدو شدوا عليه حبال الخيش
والقرص رع العظيم بقى صاج خبيز للعيش
وساق محارب قديم مبتورة ف أبو قرقاص
ما تعرف اللى بترها سيف وإلا رصاص
والا الخراب اللى صاب عقل البلد بالطيش
قال ابن خلدون أمم متفسخة تعيش ليش
وحصان عرابى صهل صحى جميع الجيش
على اسم مصر

والمس حجارة الطوابى وادق بكعابي
يرجع لى صوت الصدى يفكرنى بعذابي
يا ميت ندامة على أمة بلا جماهير

ثورتها يعلمها جيشها ومالها غيره نصير
والشعب يرقص كأنه عجوز متصابي
انهض من القبر احكى القصة يا عرابي
يطل لى رافع الطهطاوى م التصاوير
شاحب ومجروح فى قلبه وجرح قلبه خطير
وعيونه مغروقين بيصبوا دمع غزير
على إسم مصر

* * *

مصر الرمال العتيقة وصهدها الجبار
والنيل كخرطوم حريقة وحيد فى وسط النار
فى إيدين بشر نمل رايحه وجاية ع الضفة
فيهم مطافى وفيهم كدابين زفة
وفيهم اللى تعالى وقال انا حكمدار
وكل باب م البيبان مقفول على أسرار
وكل سر بحريقة عايزة تتطفا
من أهلى تندهلى وتقوللى تعا اتدفا
انا اللى عمرى انكتب إلى يوم ما اتوفي
على إسم مصر

القاهرة فى اكتئاب والأنس عنها غاب
من عتمة تدخل لعتمة كأنها ف سرداب
أو قرية مرمى عليها ضل هجانة
الحظر م المغربية بأمر مولانا
ومصر فى الليل بتولد والبوليس ع الباب
صبية ولادة يابا ولحمها جلاب
طلع الصباح زغرطت فى السكة فرحانه
على كتفها مولودتها لسه عريانه
وف لحظة كانت جميع الدنيا دريانة
على إسم مصر

مولودة كبرت وشبت فى تلات تيام
من هبة هبت.. لثورة لبت الأحلام

والعرش عام راح إيطاليا بعيد ورا البراميل
يا هلترى دى حقيقة والا وهم جميل
ومصر من إمتى كانت حظها بسام
ظهر قميص العرق متشمر الاكمام
انا شفته عقلى برق وبدأ لصاحبه يميل
نقشت له ف قلبى احلى وأروع التماثيل
بدراعى والمطرقة وبإيدى والأزميل
على إسم مصر

من ديوان "أشعار المعاتية المصرية"

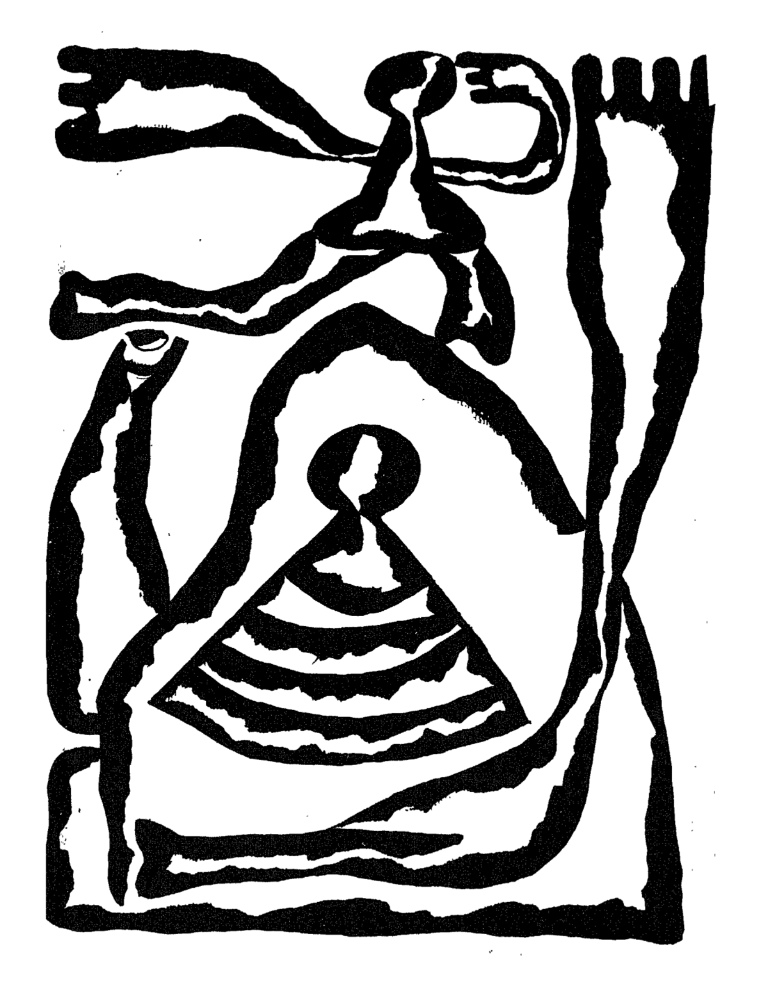
من الرباعيات

إقلع غماك يا تور وارفض تلف
إكسر تروس الساقية واشتم وتف
قال: بس خطوة كمان .. وخطوة كمان..
يا اوصل نهاية السكة يا البير يجف
عجبى!!

يا حزين يا قمقم بحر الضياع
حزين أنا زيك وإيه مستطاع
الحزن ما بقالهوش جلال يا جدع
الحزن زى البرد.. زى الصداع
عجبى!!

فى يوم صحيت شاعر براحة وصفا
الهم زال والحزن راح واختفي
خدنى العجب وسألت روحى سؤال
أنا مت؟.. وإلا وصلت للفسلفة؟
عجبى!!

الفيلسوف قاعد يفكر سيبوه
لا تعملوه سلطان ولا تصلبوه
ما تعرفوش إن الفلاسفة يا هوه
اللى يقولوه بيرجعوا يكدبوه؟



عجبى!!

أيوب رماه البين بكل العلل
سبع سنين مرضان وعنده شلل
الصبر طيب.. صبر أيوب شفاه
بس الأكاده مات بفعل الملل
عجبى!!

نسمة ربيع لكن بتكوى الوشوش
طيور جميلة بس من غير عشوش
قلوب بتخفق .. إنما وحدها
هى الحياة كده .. كلها فى الفاشوش
عجبى!!

يا طير يا عالى فى السما طظ فيك
ما تفتكرشى ربنا مصطفيك
برضك بتاكل دود وللطين تعود
تمص فيه يا حلو .. ويمص فيك
عجبى!!

النهد زى الفهد نط اندلع
قلبى انهبش بين الضلوع وانخلع
يا اللى نهيت البنت عن فعلها
قول للطبيعة كمان تبطل دلع
عجبى!!

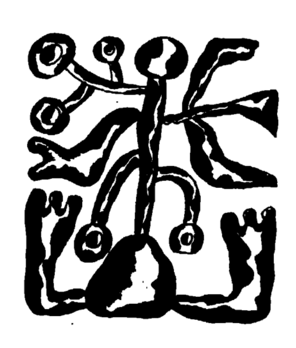
صوتك يا بنت الإيه كأنه بدن
يرقص يزيح الهم يمحى الشجن
يا حلوتى وبدنك كأنه كلام
كلام فلاسفة سكروا نسيوا الزمن
عجبى!!

ولدى إليك بدل البالون ميت بالون
انفخ وطرقع فيه على كل لون
عساك تشوف بعينك مصير الرجال

المنفوخين فى السترة والبنطلون
عجبى!!

كام اشتغلت يا نيل فى نحت الصخور
مليون بئونه وألف مليون هاتور
يا نيل أنا ابن جلال ومن خلفتك
وليه صعيبه على بس الأمور
عجبى!!

يا للى بتبحث عن إله تعبده
بحث الغريق عن أى شىء ينجده
الله جميل وعليم ورحمن رحيم
احمل صفاته... وانت راح توجده
عجبى!!







شبرا مبدعة

(نصوص شابة)

هذه مجموعة من النصوص الأدبية (قصائد وقصص) يسعدنا نشرها فى «أدب ونقد»، لمجموعة من أعضاء نادى الأدب بشبرا الخيمة. وسوف يكتشف القارئ بنفسه كيف أن معظم هذه النصوص مبشر بإبداع حقيقى وواعدبمبدعين من الطراز الرفيع. ولأن «أدب ونقد» - كعادتها- تقف مع كل إمكانية أصيلة، فإنها تعد بأن تكرر هذه التجربة فى أماكن أخرى عديدة. فمصر ولادة، كما قال الشيخ إمام. ونحن إنما نكرم أنفسنا بنشر هذه النصوص الواعدة الجميلة، مؤمنين أن ما يعتور هذه الأعمال من بعض الهنات إنما يندرج تحت "خُضرة" البدايات، التى لابد سوف "ينضجها" وهج الشمس وحرارة التجربة.

«أدب ونقد»

القاهرة يتنزع أشلاءها من دمى

هانى أحمد فضل

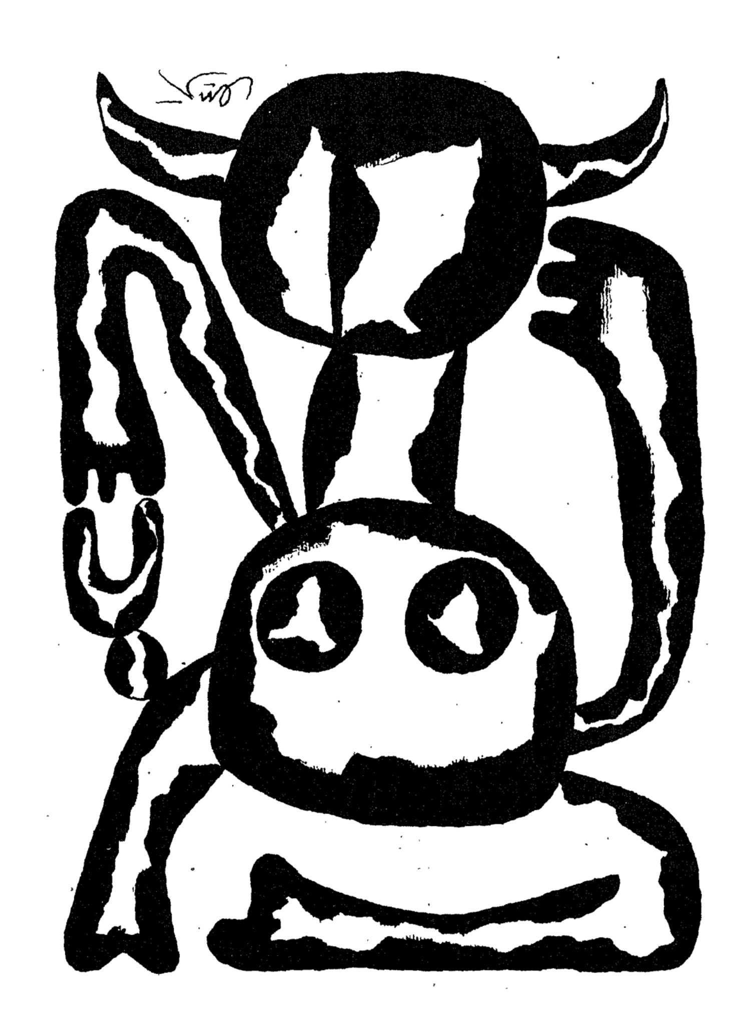
يا هو دج الخرسانة والسوسن الماضى..
ما انيش راضى..
على العيشة فى زنازينك..
ما انيش قاضي..
وفاضى أشوف ملاعينك..
تحت أقدام الليل الغبى..
والإضاءات النيون..
كان نفسى أكون..
أشطر من الشاطر حسن
واجيبك تحت رجلى أدهسك
ما انتيش اميرتى يا اميرة الأغبيا.
ما انتيش حلالى يا حرام ع الأنبيا..
ما انتيش جدارى اللى اتبنى
يسترنى م الريح المخالف
ولا انتى برضه حلمى أنا
يا عاصية الروخ والمعارف
يا مدينة مستهينة بالحياة
وبنا بتلعبى .. كورة شراب
ألف جرح فى ألف آه..
فى ألف دوامة غياب
احنا فيكي.. بس فينا لسه دم
بيرتعش جوه بدنا.. بيحتدم
عايزة إيه؟
لسه فيه.. يا قاهرة الغلابة..
لسه إيه؟
هاتلى نوحك يا ابن موال الربابة
وانجعص ع الانتريه
مدد أقدامك.. أمامك..
واشهد الحق الصريح..
احنا بينا تار قديم

جيت معنى وجيت جريح..
مالقيتش فيها غير هديم
اسانسيرات..
بتطلع الناس الخدم على فوق
واللى فى حظه بيظلم على تحت
تبقى فوق أو تبقى تحت..
مره بانى دور لفوق..
تلقى وردك كله شوق..
فجأة فعلك يبقى فحت..
ما فيش رابط..
ما بين ابتداءك أنت وحدك
وانتهاءك برضه وحدك..
شىء يغيظك..
شىء يجادلك..
ع الشر.. واصطناعهم الابتسامة
افتعالهم مبيت سلام..
وانتحالهم الوسامة..
والحنو ع الكلام..
ياما منهم لسه ياما.؟
كله دو له ولاد حرام
ولادزناكى..
مافيش سواكي.. حد تانى
انتى حاضنة كل دول..
وانتى رخصة للغوانى..
بس غالية ع العدول..
وانت هم .. انت كم..
ما ينقسمش..
انت جرح.. وكام ألم..
انت رمش..
انت حاجة من العدم..
ماتنحكمش..
بالقانون اللى انقطم..
ما يتراحمش..
ويا ضهر اللى انقطم..
ما يتفاهمش..

انت إيه؟
انت ظالمة ف قسوتك..
إنت قاهرة في شهوتك
انت غادرة.. انت ناكرة
انت فاجرة فى قدرتك..

وكله منك انتي.. آه.. كله منك أنتى..
يا هوايا.. ويا خديعتي..
نول منايا.. فى قصر عالى ع المدى
إرتحالى وإرتجاعى.. ف الصدى
يا للى جرحي كان عريسك..
يوم ماخنتي..
يوم ماكنتى.. بتقلعى توب الحيا
بتلبسى ثوب الجنون
ويا الظنون.. تتسربعى..
وما تشوفيش..
تعمى ألوانك .. تهون
تاخدك المدينة مني
إيه.. كانى..
مش بطل بصحيح..
والقصص كانت كلام
باطل فى قبض الريح
ينتهى بعده الكلام.

ليه كده..؟
يا مدينة مغرضة..
مليانة بالدود العفى..
وكلاكسات الزحام
من شهقة الوجع الخفى..
يرتجع منى الكلام
ألقى نفسى ف غرفتي..
ضيقة بيه الحياة
ألقى نفسى بأنني..
ع الرصيف عاملين حواه.
للى ماشى .. وللى قاعد..



للى واقفين فى النوافذ
كله باصص ليه مادد
إيدى .. قلبى فوقها قافز
ألف دهشة اتجمعت فوق وشوشهم..
لما فوجئوا بالحياة لسه فيه
زعقت فيهم لجل .. احوشهم..
أوعوا.. حاسبوا.. انتو ريه..
اآه.. انتو ميتين..
بس.. فى جلد كم..

أثر الفراشة

صبحى شحاته

كنت أعبر متمهلا طريقا جانبيا مختصرا. وقت عصر بارد فى مقدم شتاء "٨٩". أقتربت امرأة عجوز، وقالت مشيرة إلى صف صناديق ضخمة تحوى قمامات فى خلفية عمارات شديدة الارتفاع.

– هنا فى أحد هذه الصناديق وجدوا جثة طفل لم تمر على ولادته ساعات قليلة!

– جثة يعنى هذا أن الطفل كان ميتا؟

سألتها منفعلا، وأردفت متهربا من نظراتها المتفرسة فى سخفى:

– ولكن ماذا فعلوا بها هيه؟

شعرت أنها تورطت. واستبد بها حنق لم تفلح فى كبته.

– ماذا فعلوا بها؟! وماذا تنتظر أن يفعلوا بها؟! أخذوها إلى المشرحة طبعاً! هيه. ماذا فعلوا!!

ثم انحنت مع منعطف ضيق متمتمة حزينة.

مضيت مكتئبا من خفتى التى صارت جزءاً منى! فجأة ضحكت ساخراً إذ تذكرت مدير الشركة الشاب. عندما سألته فى بداية التحاقى بالعمل، عن الدور الذى ينبغى أن أقوم به. فأشار بطريقة روتينية إلى أفريز صغير خارج الحائط الزجاجى الضخم للمكتب قائلا بجدية:

– ستزيل عنه التراب!

ثم ناولنى عصى صغيرة فى نهايتها كورة من الريش الناعم!!

شرعت أكتب فى المساء. متخيلا نفسى أول من وجد الجثة فى صباح باكر مصادفة. فأخذت أمام موت بلا قداسة. ورأيت الجثة ملفوفة بقماش مستعمل ومبقع كما لو أنه أخذ جانب طريق. واحسست بأن رائحة القمامة فى صف الصناديق الممتد حتى منحنى الشارع لها «طعم زيت مقئ»..!
«لكن لماذا طعم زيت مقئ؟» هتفت فجأة بينى وبين نفسى وأنا أترجل صباحا عند مقدم شتاء "٩٧" وقد سمنت قليلا وظهر لى كرش كبعض "معلمى" السوق الذى عملت به. مما دفعنى للظن بأن سيرى من بيتى فى شبرا الخيمة حتى سوق الخميس بالمطرية، سيزيل تلك السمنة التى صارت جزءا منى! برغم أنه لم يوجد مثير مباشر إلا أن ذلك السؤال انفلت فجأة من ركام قديم معتم.!!
لعلى كنت أعانى من مرض ما. مما دفع بأمى أن تحضر شربة زيت وتجبرنى على تناولها. كان السائل داخل الزجاجة لزجاً ثقيلا ذا رائحة راكدة لم استسغها. فرفضت متوسلا.
نادت أمى على أختى الأصغر منى بأربع سنوات. وناولتها ملعقة كبيرة من ذلك السائل المقزز. فازدردتها الأخرى بعادية أفزعتنى مضيفة واحدة أخرى. وراحت تلملم بلسانها بقايا السائل من على شفتيها، وتبتسم بعناد واستهتار.
عندئذ انتبهت لأختى وأدركت بغموض البداية حبها الغريب للأشياء القبيحة. رغم أنها ظلت تعانى من مرض فى سرتها دفعها للذهاب إلى طبيب نعرفه فى نهاية الشارع. مساء. وحدها. فى شقته. حين كان يعرى بطنها- حتى بعد أن صارت فى الخامسة عشرة من عمرها- ولم تشف إلى الآن مما أدى إلى عدم إنجابها بعد الزواج- كان ينبغى أن تجرى لها عملية مرتفعة التكاليف- لا أدرى لماذا تساورنى الشكوك فى ذلك الطبيب الشاب الذى كان يعرى أختى داخل غرفة مغلقة بأخر شقته. وبانتظام.
وجدناها فى الحمام بصحبة ابن الساكن . كان أبى الغاضب يرفعها عاليا ويقذفها على عتبة الباب الكبير. وينقض بقدميه صارخاً لاعناً.
جاء مخلوق استقبحته كليا. ولا أجد فى نفسى القدرة على وصفه بحياد بأى حال لزجا، سمجاً، ثقيل الظل. لا يتكلم إلا عن الكورة هو السمين الذى لا يستطيع حتى أن يسرع فى مشيه وعن النساء اللاتى هن فردة "شراب" فى قدم الرجل. قدمه طبعا، المفلطحة النتنة. بلا جورب أصلاً.
ذلك الخنزير تقدم ليتزوج أختى بإيعاز ومباركة وفرحة لم استغربها منها!
- وقد صرت بعد وفاة والدى الشاب بانسداد فى صمام القلب العائل الوحيد للأسرة -
- لم ولن أحبه
قلت لها صادقا
- إنه يذكرنى بالحاج
قالت مبتسمة بعناد

قصدت بالحاج أبانا طبعا. رغم أنه لم يحج ولم يقل له أحد فى الدنيا ياحاج!
لم يكن أمامى بعد أن شربت أختى إلا أن أذعن ملأت أمى ملعقة حتى نصفها وبعد محاولات زائدة معى وضعتها فى فمى. هبط السائل مالئا فمى متسربا إلى أمعائى فإذا برائحته المنفرة المقززة- التى راح جسدى يقاومها حتى تقيأت مفرغا كل ما فى بطنى باكيا- تستوطن كل المسام وتبقى أمدا طويلاً.. وإلى الأبد!!
راحت أمى تغسل وجهى متأسفة، ومقسمة، على أنها لن تفعل ذلك أبداً..

* * *

كنت أردد ذاك الصباح فى مقدم شتاء "٩٧" جملة تلك القصة القديمة « أحرقت تلك الرائحة عينى اللتين تتحسسان الجسد البارد باحثة عن حياة فيما أتفرج حتى الشبع، لكن وجودا كثيفا خلفى أعادلى الشعور بالواقع، وسمعت أصوات المتجمعين ورائى، وهى تختلط برائحة القمامة وروح الشتاء.. أنفلت من بينهم مستندا على إحساس بالأمان لمجرد أن واحداً منهم لم يتهمنى بشىء.
قطعت وردة من خيط ورود بطيئة النمو، عند منحنى الشارع لمجرد تغيير الرائحة التى ملأتنى واحترقت داخلى متحولة إلى دم.. تبللت الوردة حال اقترابها من وجهى. دموع؟! يا للغرابة!!»
مدركا أن الزمن الطويل لم يستطع تبديد تلك الرائحة التى تصاعدت الآن من وسط ذلك الركام القديم المقبض، كعاصفة أحدثها خفقان أجنحة فراشة بعيدة حاملة فى طياتها.. سيادة المدير معفرا بالتراب بينما أنا أزيله عنه بتلك الكورة من الريش. أفعل ذلك بجدية مدفوعة الأجر. تلك المرأة وهى تشير بحنق إلى الجثة الملوثة بالقمامة وأنا واقف أمامها أضحك ساخراً وخلفى جماعة من الكومبارس يتبادلون الأحاديث عن الكورة والنساء اللاتى هن مجرد فردة "شراب" فى قدم.
زوج أختى الذى نبت له زيل وراح يتجول على أربع
آكلا من القمامة حول الجثة..!
أمى وهى تنام لمدة أربع سنوات لإصابتها بتآكل فى إحدى فقرات العمود الفقرى..
بينما رهط من الأطباء يرطنون بلغة أجنبية ويعرون أختى ليكشفوا عن سرتها..
وأنا جالس فوق مقعد من الورق المقوى أرسم بقلم رصاص جثة وليدة معلقة بوردة..
بينما يد تنزع أوراق نتيجة تحت ساعة الميدان..
٦٥، ٨٩، ٩٧..

وفجأة غام كل شيء. ورحت أتنفس بصعوبة..
يتناهى إلى صوت بعيد.. لا.. أرجوك.. يا أمي
طعمه وحش قوي..
وانكببت أتقيأ جوار حائط بعتق..
هرولت أمي تجلب الماء وتغسل وجهي..
لن أفعلها مرة أخرى
لن أفعلها .. أبدا..
سا محني.. يا حبيبي..

«ذات اللسان المقطوع»

ثريا السيد على

حينما وقعت وهى طفلة صغيرة مهملة من قبل الحياة، من فوق السرير النحاس الكبير نزلت على وجهها، وضغط فكها على لسانها، وسالت دماء غزيرة، وكان المتبقى قليلا كى ينفصل لسانها إلى جزئين، وصرخت أمها وجرت بها على جميع المستشفيات حتى تماثل لسانها للشفاء ولكن من يدقق داخل فهمها أثناء حديثها يجد القطع واضحاً.
فى كافة الاتجاهات جرت مع الأطفال وهم يدقون فوق صفائح السمن الفارغة الكبيرة.. بالزلط المدبب حينما يختفى القمر من صفحة السماء، وأحيانا فى أوقات الفراغ.. دقاً كأنه دق الشياطين، مع الأغنية الشهيرة.
«آه يا عم عمر/ فك خنقة القمر»
لم تعلم معنى هذه الأغنية وهى تسير خلف الأطفال ولا مدلولها.. ومع هذا طاردتها هذه الأغنية كثيراً..
«آه يا عم عمر/ فك خنقة القمر»
تعلمت الكلام بسرعة شديدة، لا لحبها في الحوف، ولا فى اللغة ولكن لعجزها المبدئى عن النطق، تتهته، تثأثيء، ولا تعلم السبب، وتحاول الوقوف كل مرة على لسانها.
تنظر فى أفواه الناس بحثا عمن يشابهها فى هذا القطع.. ولا تجد أحداً سواها تحدثت.. حتى أصبحت خير من يتكلم فى الفصل، فى المعهد، من يتكلم ويقرأ فى كل شيء ويثرثر فى كل شيء.
ما جذبها فيه وشدها إليه كان حنونا عليها كما النسمة، يحب ما تحب ويكره ما تكره، ينجذب إليها وتنجذب إليه بشيء أعمق من اللغة ومن جميع الألسن..

حسن الاستماع.. أصبحت تصفه بالصديق، دنا منها حتى أصبح قريباً كأنه حبل الوريد.. أخبرته ذات يوم.
- أننى أحب الحياة، أحب الشجر، أحب الورد، ولا أحب الخيانة كم ذقتها. وأكره التخلى هو الموت بالنسبة لى.
- أنت تثرثرين فى أشياء كثيرة وتتحدثين فى كل شىء دفعة واحدة دون ترتيب.
- أنا أعلم أننى ثرثارة.. قليلا.
- ليس قليلا.. بل كثيراً جداً....
لم تحب أحدا كما أحبته.. وتعلم كم أحبها.. فى لحظات سعادتها كانت تطير معه فى عالم غير أجمع العالمين.. قبضت على العالم بكلتا يديها.. قلبها معه.
رأت وهى نائمة.. فى قمة سعادتها معه.. أنها تجلس أرضاً فى مكان ما غريب، وكان هو يرتدى حذاءه فوق وجهها ونشب نفس الألم فى وجهها، حين وقعت من فوق السرير النحاسى الكبير نهضت من النوم مفزوعة، باكية.. كأنها شلت على السرير.. لم تدر ما هو تفسير حلمها .. هذا الحلم لم تحكه لأحد أبداً.. كان دائماً يصفها بالثرثارة حتى أصبحت تعرف متى تتكلم معه ومتى تصمت.. وكان الصمت كثيرا ، جيلا كأنه.. جبلا لأنه ضد طبيعتها ولأن هذا الصمت لا يحمل أى حب، ولأن هذا الصمت مصمت، صمت لم تدر ماهو الوصف المناسب له.. أرض هى أم سماء.. وقوعا هى أم أنتماء..
سارت معه لا تدرى عن ماذا تتحدث معه؟ كان الصمت هو أسهل الطرق. لم تعرف فى حياتها حزناً كهذا الحزن، وحداداً كهذا الحداد.. أصبحت صامتة ولكنها أحياناً تنسى الصمت.. يوماً ما قدم لها شيكولاته..إجابته بسعادة بالغة.
- ربنا يخليك وينجيك يا حبيبى.
- ألا تتوقفى عن الدعاء.. كمن يجلسون على أبواب المساجد.
أحست كأن خنجراً غرس فى قلبها، أحست أنها أخطأت احتاجت دائماً أن تقطع لسانها معه، وكانت تتذكر ما معنى كلمة خنقة..
«آه يا عم عمر فك خنقة القمر»
لم تصاحب أحداً غيره.. لم تصاحب امرأة فى البيت أو فى العمل أو فى أى مكان آخر وكان هو الحبيب الصديق الأوحد.. والصمت جبلا يقف فوق رأسها.
«آه يا عم عمر فك خنقة القمر»
صوت الصفائح يدق فوق رأسها، ولا تستطيع الحديث معه ولا مع الأخرين خوفا من فقدان لسانها.. أصبحت تصحو، تذهب إلى العمل ، وتعود إلى البيت لا تتحدث مع أحد ومعه إلا ردودا وإيجابا صباح الخير .. هه؟ ماذا؟
أجل.. أجل..
إلى أن وجدت يوماً ما أن فمها مغلق، وأصبحت ترى صعوبة فى الحديث وفى الردود.. أصبحت ذات اللسان المقطوع ترى فى أحلامها.. ذاك الحلم وتسمع نفس



الدق.. وتغيم رؤيتها بعيداً.
قمرها الذى يختفى يوماً بعد يوم وتبحث عن الصوت الذى تسمعه «
« آه يا عم عمر فك خنقة القمر »

تعديل مقصود

عادل عبد الوهاب محمد

مه.. إما تكون.. تعبان ملفوف
على جزع النخل...
تخنق أحلام الطلع البايت..
من عهد الوالى المتبغدد..
أبو عقل حويط..
يا هاتصبح صورة شيخ مجذوب..
مشنوق ع الحيط..
وهتبقى عبيط..
لو فت الفرصة المحتومة..
لو سبت الصرخة المكتومة..
تخرج من غير تعديل مقصود..
لو دان الحيط..
إشبع تنطيط..
وامدح أمجاد الزيف بضمير..
واتغطى ونام..
وأهه كله كلام.. متردد..
من عهد الوالى المتبغدد..
من ألفين عام..
حلوه الأحلام..
لو تقدر تمحى جدار الخوف..
من قلب الأرض الممدودة..
على مدد الشوف..
وانت الملهوف.
تتحنى ف ليلة العيد الجاي..

متقولش إزاى..
وبلاش أوجاع .. منتش هاتغير فى الأوضاع..
ليه عايز مولد الزيف ينفض..
ماتسيب الساقية تدور.. بالطول والعرض..
ترفع من عفرة بطن الأرض
تروى أشجار العطش المر..
من كاس السم..
ما تشيلش الهم..
واتعشى وبات..
والبس هلاهيل البهلونات..
ملعونة يا كلمة حق صريح..
لو كنتى تسبى فى الأغوات..
زمن الأنات.. بيغنى بنغمة زمن الصبر..
ع الوتر المر..
وبتخنق إيد الزيف الساير..
الوصت الحر..
التعلب فات.. الكلمة سكات..
ضاعت غنوات..
كانت أحلام البنت البكر..
نجمة بتتوضى بنور الفجر..
بتطاطى جبينها وتتذلل..
والطلع مسلم ومدلدل.. من عين النخل
عنافيد عناقيد.. والنار بتزيد من تحت رماد
والشوف أوتاد..
مرشوقه ف عين العتمة البور..
بتدور ع الحق المبتور..
فى شهادة زور..
والعتمه حجارة بتسدد.. طاقة الأحلام
والسكة ظلام.. من عهد الوالى المتبغدد
من ألفين عام

اغترابها فى احتراقى

جمال محمد السيد

* مطر الروح قصيدة
وأنت
قمرٌ عَلى النوافذ البعيدة
جنيةٌ
تمشط الليل على شواطئ النهار
وأفراس دمى
فرصتها الوحيدة
....
....
....
....

* ذات مرة
كنت هنا
والحياة داخلى تنكمش
كالموت خارج وجودى
شفتاى ترتعشان
كرقصتها على حواف عيوني
تعدُ شعيرات جفوني
حسبُ مواقيت لم أعشها
على المقاهى
وتحت الأرصفة
كحلم للمواريث
غير ما اتفق عليه الأنبياء
ذات مرة

كنت هنا
والشمس خارج نوافذي
تبتهل وتراقص الأشجار
على الشباك

تركت غراب معصيتي
ينعق في وجده البوم
مابين عرائس الماء
وعروش الرمل
ذات مرة
كنت هنا
أتذكر رقصتها في فضاء رغبتي
واحتضاني سماء الرب
قلبي
عاصفة من ترانيم الروح
أسراب نوارس ويمام
تحط على ضفتي خليجك
وأنتِ.. أنتِ
صفصافة
تلقي ضفائر على عريي
تحوطني والماد
أنكمشُ
مرتشفا ماتبقى لدى ذاكرتي
من هوس كابوسي
هل أنا ماعليه صورتي الآن
أم شخصاً كنته في الحلم
يا امرأة استحوذت على العيون
كشحاذ مقطوع الأيدي والأقدام

أتتبع على أخاديد الرمل
أثراً للنمل
بعد العاصفة
وقبيل اختفائي!!
....
....
....
....
يا توأم الروح
الظل
من حولي يستمدون طاقتهمو من طحني

وما عاد فىّ قطعتان متلا صقتين كي
أستمر فى ذا الطريق
استنفر كل حواسى
والناس على جناح بعوضة يستدفئون
أخصب العمر بما فقدت الأمانى من أحلامي
أطالبنى بانسجامي
ابحثى عن أحصنة
غير أفراس دمى

عاصفة

خالد سالم

فى عاصفة ريح
وموج ملهوف
بين رع خوف
ما بين شطك

بيصرخ كون
ف ليل مسكون
وحلم جديد
بيتحطم على صخرك

أنا جيت لك حاولت أعرف
جاوبتينى .. مصدقتش
وما قبلتش أنا شرطك

بلاش دمعك
خداع
أنا كاَتب حروف اسمك
أنا عارفك

* * *

عروسة فى بحر
ينام قلبك
.. لكن عينك
بتستنى قلوب عاشقة
على شطك

بتاخديها
وترميها
.. ما بين موجك
عشان تشفى جراح قلبك

* * *

يا جنية أنا عارفك
أنا حبك
خدعتيني
وما قبلتش أكون عبدك
هناك بحرك
هناك كونك
لكن شطك بقى شطى
وهستنى كتير غيرك

لكن أنتى
خلاص تهتى
وتاه قبلك
قلوب ظيرك

إنـتـى وأنـا

أنتى وأنا
والليل معانا يضمنا
كل النجوم ساكنين هنا
وقفت لحب يلمنا

انتى وأنا..
قولى للخريف بيتك هناك
لأ مش هنا
واحنا ربيعنا فى قلبنا
ما بيتحسبوش من عمرنا
انتى وأنا..
شمس ف غروب
حلم ف دروب
ماشيين ووعده لوعدنا
وإن تهنا يجمع شملنا
إنتى وأنا..

سيد قراره!!

صابر أحمد على

تقرر رفد العضو فلان
علشان..
بيطالب بالتثقيف
ولأنه كمان
مش راضى جنابه يطاطى
ويبوس على إيد
الوهم الديمقراطى
موافقون؟؟
موافقون
وقانون محتاج لقانون
وقانون محتاج تعديل
تسقيف
تهليل
تطبيل
والناس دايقين الذل
والناس شاربين الخل
ولا حدش بيهم حس



ولا حد بينطق .. بس
للظلم وللتخريف.. للجهل وللتسقيف
للقمة الحاف
لرغيف مليان حشرات
مسامير
ياضمير.. الموت زحاف
ضحاياه ف الثانية
الآف
مبيدات أشكال وألوان
علشانك
يا الغلبان
ولا حد يحرحك حس
ولا حد بينطق .. بس

نهاية درامية

محمود عبد الله عبد الجواد

الكورنيش.. المكان الذى شهد احتضان كفيهما وتعدد لقاءاتهما.
النيل.. على صفحته استقبل صورتهما وداعبها الموج برقة..
برغم حبه للمكان الذى يضفى على اللقاء حالة من الرومانسية الجميلة، وبقدر حبه لفتاته الكامن داخل أعماقه، كان حبه للنهايات الدرامية أكبر وأعظم.
هى المرة الأولى التى يخطط فيها لنهاية درامية حية واقعية، بعيداً عن الورق والقصص الصماء.
بين الأصدقاء كان اللقاء الأول بينهما، تابع كل منهما الأخر بنظراته، وفشلت محاولاتهما لتفادى نظرات الآخر، وعندما تم التعارف تجاهل كلاهما الآخر لفترة ليست قصيرة.
أختار مساء شتويا بارداً ليكون زمنا للنهاية، والمكان كالمعتاد بالقرب من عربة «حمص الشام» على الكورنيش.. جاء قبل الموعد خوفا أن تأتى قبله وتتعرض لسخافات المارة.. حياه عم "سعيد" الذى يعدلهما الشاى أو حمص الشام حسب الرغبة، وسأله فى ود:
«لم كل هذا الغياب؟ لقد ظننت أنكما تزوجتما.. كلهم هكذا يتنزهون حتى يتزوجون».. رد وعلى شفتيه ابتسامة ساخرة:

«لم نتزوج بعد، وموعدنا هنا دليل على ذلك».
الحب قدر أثبته كثيرا في كتاباته وكان على يقين أن هذا سيحدث معه على أرض الواقع.. ظل يفكر كثيراً لماذا تتجاهله؟، حتى أذهلته الإجابة.. أنه قد أحبها.. كيف؟ ومتى؟.. هذا هو سر الحب، ولم يجد أمامه إلا أن يردد مع أم كلثوم «هافضل أحبك من غير ما قولك».
بائع المثلجات الذى - بدون شك - له إحساس بضاعته.. بائع الترمس خفيف الظل البصباص.. الضجيج الصادر عن العربات.. الصخب القادم من أعلى الفنادق العائمة، أمور ألفها وكرهها، وتمنى أن يأتى يوماً فلا يجدهم جميعاً.. فهم أشبه بشوكة تمكنت من جانب حبه.
«أنت بتحب أم كلثوم».. "جداً". سؤالها وجوابه، عندما وجدته يدندن إحدى الاغنيات.. لم يصدق- أخيراً - قد سقط ذلك الحاجز النفسى، ويستطيع الآن الحديث معها بشكل طبيعى.. حتى وإن اشتعلت نار شوقه أكثر من الأول، وظل يتوق إلى تلك اللحظة.
المراهقون والمراهقات بلهوهم يأخذون من حاضرهم عبرة لمستقبلهم.. المحبون والمحبات فى ثنائياتهم يشكلوم حلماً يتمنون أن يصبح حقيقة..
الباحثون والباحثات عن اللذة اللحظية فى بلاهة.. جميعهم يمثلون له واقعاً احتار فى أمره.. حلو.. مر.. لا يدري، ولكنه يحبهم حبه للمكان. كان شيئا قاتلاً أن ينتظر للخطة المناسبة له ولها.. الفرصة سانحة.. عليه أن يصارحها بالكلمة التى نطقت بها عيناه وسمع صداها فى عينيها، ولكنه الخجل الذى فشل فى الهوب منه.. بدون ترتيب.. أشهر سلاحه فى وجه خجله.. أخذ نفسه بعمق وأخرجه ببطء .. جلس قبالتها.. وضع عينيه فى عينيها، وقال: «أ.. ن.. ا.. بـ... حـ.. بـ..ك»..
لم تجد رداً غير الفرار من أمامه.. وفى اليوم التالى .. جاءته وعلى شفتيها ابتسامة تضىء وجهها وقالت «رغم تلعثمك بالأمس كانت كلماتك أجمل أغنية وأروع لحن سمعته فى حياتى».. منذ ذلك الحين.. اتفقا على موعد فى المساء وبصفة دورية، أن يستمعا لأغنية «بتفكر فى مين».. وعند جملة «يا ترى يا وحشنى بتفكر فى مين» يغمض كل منهما عينيه ويكفر فى الآخر.
أخيراً.. فطن أن اللقاءات المتعددة على الكورنيش ما هى إلا نظارة سوداء وضعها على عينيه، تحجب أكثر مما تظهر. لن ينسى عندما أخبرته «أن ذلك الرجل قد زارهم بالأمس، وأنه أمسك يدها ببجاحة وغباء فيهما شجاعة وإقدام».. لن ينسى جرح فؤاده بقولها «إن ذلك الرجل قال لها، إن شفتيها تقول وهما مغلقتان أكثر من أى وضع آخر».
الضوء الأصفر الباهت الصادر عن عمود الإنارة جعل له ظلاً، يستبيحه المارة بأقدامهم بلا اهتمام.. مع سقوط المطر الخفيف هدأت نفسه، فسيقل عدد المارة وقد ينجح فى الحفاظ على ظله حتى يقابلها به سليماً.

الكرامة.. الكبرياء.. المبدأ.. أشياء عشقتها فيه.. وهو يحيا بهم من أجلها، ولن يفرط فى أحدهم وأن كانت النتيجة سقوط الحلم.
لحظة وصولها بملابسها الثقيلة أشتدت الأمطار .. أقتربت منه بهدوء.. نظرت له.. ساد صمت لا يدرى زمنه.. بددت هذا الصمت بقولها:
«أول مرة أحس بالبرد وأنا جايه أقابلك.
أختلطت دموعهما بالأمطار كنهاية درامية لم يخطط لها.

على حواف الشموع

عماد أبو زيد

شوق

قبلة واحدة من شفتيها لم يحظ بها منذ شهر.
لم تكن الأولى أو الأخيرة فى حياته.. رغم ذلك هى وحدها تسكب خلجات قلبه وراء سكناتها وحركاتها التى يتتبعها.
يتساءل فى صمت.. وتلح عليه الإجابة مرارا تحت وطأة محنته وقسوة مرضه. لكنه لا يقتنع.

وهم

حينما هرب من حياة الظل تحت جنح الظلام أدرك أنه لا مفر من حياته.. لكن ذلك جاء مؤخراً.

عذاب

لما كانت دميمة الوجه واستمرأت مرافقة الرجال وهى ترتدى الاستريتش والبودى، خاطب أخيها مستنكراً حالها:
– لماذا...؟
فأجابة:
– أى عقاب يحل بها أكثر مما هى فيه.

روح

سألته عما يحب.. قهوة زيادة.. رفع الفنجان على شفتيه حار فى السر الرابض وراء إحساسه بأنها مجرد شربة ماء ساخن دائما طالما لم تقدمها له ذات العينين السوداوين.

عبور

حينما افتقد شفرة التعامل مع العصر وجد نفسه صار حكاءً.. يدخل وادى الموت مع جده وذاكرة أبيه لأيام الصبا أو قبل الميلاد..

لذا بقى يتساءل:

- ما سر الفناء؟

ورفض أن يعيش على هامش الحياة ولو حتى تجاوز المائة من عمره.

قناع

«بحلم بيك أنا بحلم بيك.. وبأشواقي مستنيك». هكذا كان حالة حتى وقت قريب.. وما عادل بلبلاً يشدو أو زريابا يصدح بعدما مخر عُبابها وتخاذل عنها الوجه التى كانت ترتديه.

ضوء

سواد تفحمت فيه وجوههم وتوحدت الحواس.. يبحث عن مساحة بيضاء يصنع فيها جناحين كى يهرب بهما قبل أن يغرق فى الوحل أو يهوى فى النار.

يتعجب "القصاب" بعد ما قطع له "اللحم" ولفه بالورق السميك وتتساءل تلك المرأة الجميلة:

- ماذا حدث؟

عندما يعدو دون أن يأخذ لفافته.

....

أخيراً.. أخيراً يدرك أنه ليس بطائر كما أنه ليس جسماً نورانيا!.

فى ظلة

يحتاجها فى الفراش فقط. ولتعد له وجبة الإفطار أيضاً.. أما هى فكانت تعيش زوجة كاملة له أو لغيره من بنى جنسه مذُ أن شبت عن الطوق.

دليل

حينما يسطر لها رسالة يكتب فيها:

- عودى إلىَّ قبل أن تشرع أسنان النسيان فى نهشك وقبل أن تتنامى إلى أذن الفضاءات البعيدة شكاواك كالمرأة التى حادثتنى بالأمس عن عشيقها التى لقيته بالمسحراتى عندما سحرها بمعسول الكلم وتنصل من وعده لها.

لا يُخفى على أحد أنه عاقل جداً.

ميلاد

فى نحيب شفيق

- بئس فكرة حلتْ برءوسكم أو حلّت شعورى فى شيخوخة تجاوزتها بتلافى حساب كمر مضى من عصرى.

تَيَقُّن

كانت تعلم أنها على مشارف عالم آخر حينما قالت لإبنها:

- ربنا يعديها على خير.

عودة

حينما يسأل نفسه:

- لماذا اختارتك؟

ثم يجيب:

- لا أظنها الوسامة ولا الأناقة فكثيرون مثلى.

لا ينس أن يهمس:

- مؤكد أننى مميز عن الآخرين.

ركب

حينما تتابعت الأحداث.. ودارت رحايا عزلته تطحنه بين ذكرياته وتعذبه سار فى ركاب الآخرين على مضض. لكنه كان قريراً بوحدته.

انفصام

حينما رآه قال فى نفسه:

- أنا قريب الشبه منه.

رغم أن أحداً لم يكن يخشر على نفسه أن يصاب بسوء منه. فهو لم يكن به عته مثله.

فى حين قال:

- لا أشبهه

عندما كانت المرأة أمامه

ذكرى

«وليكن ليلنا طويلا طويلا.. فكثير اللقاء كان قليلا». عندما كانت تلك هى ليلته بكى كثيراً مع التباشير الأولى للصباح.

إصرار

لم يندهشوا حين قال:

- ارتد الذكري

لكن فغرت أفواههم حينما أشار بيده إلى بقعه بنية اللون ممتدة الطول - تتوسط خطوط عرضية وطويلة- متآخمة لمنعرج به مسحة من الزرقة فى ورقة مهترئة .. وقال:

- هذا الذى رأيته فى منامى يعصمنى من الماء.

شعور

لما فقد عينيه وسائر الحواس.. ووجد نفسه فى القبو.. قال:
- كذب من قال «لا يضر الشاه سلخها بعد ذبحها».

دموع

غادروهم وأصداء قوله «على باب الله» تتردد فى مسامعهم حينما سألوه:
- ماذا تعمل؟
وسُحب آلامه تتفجر من عينيه فتجرف معها الكلمات لتسقط من فوق شفتيه. دون أن يتداركوا ما قاله من بعد.

دائرة

حين يخلو إلى نفسه يضع أمامه ورقة.. يحرك القلم فوقها. قبل أن ينتهى من رسم دائرة يكتب بداخلها.. «السرعة = المسافة/ الزمن»

نفق

حين سار فى نفق المحطة تناسى الغصة التى علقت بحلقة نهائيا لكنه شعر بشىء آخر مختلف تماماً وهو يتضاءل ويتقزم وسط أسراب تتساقط من النمل الأبيض وأخرى تحاول جاهدة أن تتنسم الهواء الذى علو النفق.

فى العدد القادم

د. محمود اسماعيل يرد على

مسلم حسيب حسين

ومقال لأحمد فؤاد سليم

والله زمان.. يا فاطمة

د. علاء عبد الهادى

«والله زمان يا فاطمة» عرض مسرحى، من تأليف فؤاد حجاج ومن إخراج حسام الدين صلاح قدم فى قاعة يوسف إدريس بمسرح السلام.

القاعة جديدة، مستطيلة الشكل، يوجد فى منتصفها تماماً الخشبة المسرحية، عدا ممر ضيق يفصل بين جزئى القاعة المخصصة للمتفرجين، أربعون كرسيا، فى كل اتجاه، الأمر الذى يضع المفترجين في مواجهة بعضهم البعض على جانب الخشبة، ويفرض فى نفس الوقت أسلوبا خاصا فى الإخراج والتجسيد الحركى.

يتناول هذا العرض، كما يوحى العنوان، حياة الممثلة فاطمة رشدي. نشأت فاطمة رشدى فى الإسكندرية وتعلمت الغناء من اختها، ومن استماعها للمطربة فتحية أحمد، وذلك حين كانت تصطحبها أمها إلى مسرح أمين عطا الله. وساعدها صوتها الجميل- عندما دب خلاف بين أمين عطا الله وبين فتحية أحمد- فى أن تحل محلها هذه الليلة. لتكون نقطة البدء فى مشوارها الفنى الطويل.

وكان سيد درويش حاضراً بالصدفة، فسعى لها للعمل فى فرقة الريحانى الذى رفضها لصغر سنها، وابتدأت فاطمة رشدى الغناء فى عدة مسارح، حتى تتعرف بمحمد تيمور الذى يقدمها إلى عزيز

عيد، ويعطى عزيز عيد لها دوراً- برغم صغر سنها- في مسرحية «القرية الحمراء» على مسرح (برنتانيا)، وتبدأ حياتها كممثلة، ويتزوجها عزيز عيد، وتكون ثمرة زواجها ابنتهما عزيزة.

ويقوم عزيز عيد بتثقيفها وتعليمها الأداء التمثيلي. وتتعرف فاطمة رشدي علي المليونير (اميلى) الذى ساعدها، ومول أعمالها لمدة سبع سنوات متصلة، وهى أهم مرحلة فى حياة فاطمة رشدى، حيث قدمت فى هذه السنين أهم أعمالها، ويكفى أن نعرف أنها قدمت فى موسمها الأول مايزيد عن خمسين رواية، «فى عام واحد»!!. ومارست أيضاً الإخراج المسرحى، وبرعت فى تمثيل أدوار الرجال، وسافرت، لتعرض أعمالها، إلى لبنان وسوريا والعراق والمغرب العربى كله. وكان لها احتكاك بالانتاج المسرحى الأوربي. وخصها أمير الشعراء بمسرحية «مصرع كليوباترا» واشترك محمد عبد الوهاب معها فى التمثيل، كما لحن أغانى هذه المسرحية، ومثلت لأحمد شوقى روايتى «مجنون ليلى» و«على بك الكبير»، وتعاونت مع بيرم التونسى الذى قابلته فى باريس وألف لها روايتين هما «ليلة من ألف ليلة» و"عقيلة". ومثلت عدة أفلام سينمائية كان أهمها "العزيمة" لرائد الواقعية كمال سليم الذى أحبها وتزوجها. وكانت لها علاقاتها بالوسط الفنى وعداءاتها، وماتت فقيرة بدون مأوى مناسب لها. فهل عالج المؤلف هذا الثراء فى حياتها بشكل درامى متماسك أو على أقل تقدير، واضح؟؟

هذا مالا نكاد نتبينه فى النص، فالنص ملئ بالفراغات، ويخلو من البناء الدرامى المتماسك، حيث تعرض لحياتها فى عجالة وعدم تركيز، موالفا بين حادثة من هنا وحادثة من هناك دون رؤية واضحة أو بناء مجمل، بحيث خرج المشاهدون وهم لا يدرون تماماً ما الذى يريده المؤلف من هذا العرض على الجانب الفني!! «ليس بالطبع إعلامنا أن فاطمة رشدى ماتت فقيرة وهى تبحث عن شقة!!!» وساهمت الاقتباسات التى اختارها المؤلف من بعض مسرحياتها وطول بعضها فى زيادة تفكك العمل. إن تركيز المؤلف على موضوع بحثها عن شقة كحدث رئيسى فى نصه أضعف إمكانية التركيز على الجانب الخاص بأعمالها المسرحية، أو علاقتها مع عزيز عيد على الجانب الفنى أو الإنساني، لنخرج من هذا العرض دون أن نعرف فاطمة رشدى الفنانة أو فاطمة رشدى الإنسانة، دون أن نعرف على أقل تقدير، سبب الحالة التى وصلت إليها فاطمة رشدى فى أواخر حياتها!!! الإجابة التى إذا عُولجت دراميا كانت كفيلة وحدها بخلق خيط متماسك. وكان التوازن واضحا بين أحداث النص وبين أهميتها النسبية فيه.

حاول المخرج، ولا أظنه نجح كثيرا، فى خلق جماليات مسرحية على المستوى السينوغرافى فالعرض تقليدى من الناحية الإخراجية، وكان من الممكن الاستفادة من شكل الخشبة في هذا المسرح لخلق رؤية إخراجية خاصة، ولكن المخرج حسام الدين صلاح، ركز جهده فى التغلب على صعوبة وضعية الخشبة المسرحية، فاستخدمته الخشبة بدلا من أن يحاول استخدامها، فلم يستطع تقديم حركة جسدية متميزة، أو تصعيد حالة جمالية تستفيد من مواجهة الجمهور بعضه لبعض، وذلك عند تعامله مع النص. وكانت الحركة الدائرية التى وضعها لممثليه للتغلب على طبيعة الخشبة المسرحية، غير موفقة وذكرتنا بما قامت به فاطمة رشدى نفسها حين ذهبت وهى طفلة لبورسعيد وغنت فى السيرك، وبدأت فى الدوران وهى تغنى حتى لا تعطى ظهرها للجمهور، لينتهى الأمر بكارثة ويتم طردها من

العمل!! فهل كان الحل الذى وضعه المخرج لممثليه حين وجههم إلى الحائط الأمامى أو الخلفى كى يراهم المشاهدون من الجانبين فى صياد تشكيلى، حلاً سليما!!؟

أوضح الإخراج بشكل عام غياب الرؤية الدرامية كما أوضح غياب الاجتهاد . فما الذى أفاده العمل مثلا من تركيز المخرج على حدث الزفاف بين فاطمة رشدى وعزيز عيد، وإهدار دقائق ثمينة فى أغنية «شفتى بتاكلنى؟؟» بل أضاف عليها ثلاث أغنيات كاملة أخرى أثناء العرض! هذا الزمن المسرحى الذى كان كفيلا بسد بعض ثغرات النص وتفككه - لو حاول المخرج أن يتعاون مع المؤلف فى الإعداد- هذا بخلاف مقاطع موسيقية وغنائية أخرى من ألحان "أحمد خلف" تقاطعت مع العرض ومنعت عنا- رغم جمالها الموسيقى - فرصة أى استغراق في الحدث، وذلك لكثرة الانتقال الذي تم في العرض بين حياة فاطمة رشدى الشخصية وحياتها الفنية. والذى زاد من إضعاف التماسك الدرامى الهش فى النص.

وكان أفضل المشاهد التى نجح المخرج في تقديمها بحرفية عالية، وحساسية فنية جميلة هو مشهد النهاية.

تراوح التمثيل بين الأداء التعبيرى والأداء النفسى، دون سياق واضح وحاولت الشخصية الرئيسية في العمل فاطمة رشدى (عبير الشرقاوي) أن تجتهد فى أدائها. إلا أنها لم تستخدم صوتها بشكل مناسب في العرض، حيث كانت طبيعة أدائها الصوتى لشخصيتين رئيستين (فاطمة الفنانة/ فاطمة الإنسانة) واحدة. وكان صوتها العميق الداخلى والهامس، له وتيرة واحدة وخاليا من التلوين الكافى الذى تتطلبه طبيعة وجود شخصيتين تمثلهما عبير فى هذا العمل، وما يفرضه هذا الاختلاف من تحول في الأداء بين فاطمة رشدى الإنسانة وبين فاطمة رشدى الفنانة، الأمر الذى أصاب بعض المشاهد بالرتابة وأضعف من قدرتها على الإقناع. وكان مشهدها مع عزيز عيد وهى تمثل أمامه دورها الأول فى حياتها، دور الفتاة الريفية التى يحاول العمدة مراودتها عن نفسها، غير موفق، وذلك لأنها قدمته بخبرة ممثلة لها تجربتها، وليس بخبرة من تقف على المسرح للمرة الأولى، فقد ظهر أداؤها فى هذا المشهد مساويا لأداء أستاذها عزيز عيد !!!

وكان يجب عليها تمثل حالة من الأداء تشى بحداثتها وإنعدام خبرتها.

اجتهد محمد عبد الرازق فى ادائه لشخصية «عزيز عيد»، إلا أن أداءه لم يكن ثريا بل كان متماثلا وواحداً، سواء فى دوره كممثل أو كمخرج أو كزوج...، دون فرق يذكر، وكان أداؤه الصوتى له نفس الرتابة، وهو عيب كان تجنبه سيضيف إليه الكثير.

أما كشمير أو الملقن (حامد مرزوق) فقد كان مجتهداً وانتزع الضحكات من الصالة، ولم يقل أداؤه برغم صغر سنه وخبرته عن عبير وعبد الرازق.

وساهم أحمد خلف فى إنجاح العرض بألحانه التى تمثلت موسيقى ذاك الزمن، وكان أداؤه موفقا،

وإن كانت بعض التداخلات بين الموسيقى وبين النص، غير مبررة دراميا.

وقدم كل من مصطفى حسين (عثمان بك) ولبنى محمود (الأم) ومحمد سلامة (الباشا) و"الموظفان" محمد عابدين ومحمد عبد الكريم أدوارهم بشكل جاء يلائم المساحة الممنوحة لهم فى العرض.

تُرى.. هل كانت أسئلة نص (والله زمان يافاطمة) هى الأسئلة الصحيحة؟ وهل اجتهد المؤلف فى الإجابة عليها؟ ترى هل نجح المخرج فى تصعيد حالة درامية متماسكة فى النص، أو فى المحافظة على فكرة واضحة فيه؟؟ لا أعتقد ، وأترك التساؤل مفتوحا ليجيب عليه المشاهد.



ن نقد

نقد الرواية بين الاتجاه الاجتماعى والاتجاه البنيوى (٢)

الرؤية بين المرسِل والمستَقبل

د. صلاح السروى

فى العدد الماضى، نشرنا القسم الأول من دراسة د. صلاح السروى «نقد الرواية بين الاتجاه الاجتماعى والاتجاه البنيوى»، اللذي يبين فيه أهمية دراسة هذين الاتجاهين. ويعقد مقارنة واسعة بينهما فى تناول كل منهما لمفهوم الرواية، والشخصية الروائية. وهنا، فى هذا القسم الثانى (والأخير) تكملة لنقطة «الشخصية الروائية»، واستكمال لهذه الدراسة القيمة.

«أدب ونقد»

لعل هذا المنحى يتناقض تناقضا جوهريا مع نظرة الاتجاه البنيوى للشخصية الروائية، فهذه النظرة تجردها من أهميتها الجوهرية فى الرواية على العكس تماما مما رأينا لدى أصحاب الاتجاه الاجتماعى. فالشخصية هى العنصر الرئيسى فى الرواية الذى أولته البنيوية أقل اهتمام، كما يقول «جوناثان كوللر»، وربما كانت كذلك أقل المباحث البنيوية حظا من التوفيق، وقد تعامل البنيويون مع الشخصية باعتبارها عنصرا أيديولوجيا لا يستحق الاهتمام أكثر منه كحقيقة أدبية، وأسباب ذلك يمكن اكتشافها لو استعدنا المنطلق النظرى الذى تقوم عليه البنيوية. فهو يسير فى اتجاه مخالف تماما لمفهوم الشخصية باعتبارها كلية مستقلة تتميز بعوالمها الداخلية والخارجية. وبدلا من ذلك تركز

البنيوية على الأنساق التى تتجاوز الفرد وتجعل منه مجرد عنصر يمكن إدراجه ضمن جملة الوقائع والقوى أكثر منه جوهرا فردا، فيما يقول كوللر.(٧٠)

لذلك لم يكتب البنيويون الكثير عن النماذج المعروفة للشخصية الروائية، بل انشغلوا بتهذيب وتطوير نظرية فلاديمير بروب عن «الأدوار» أو الوظائف التى يمكن أن تضطلع بها الشخصيات، وذلك بوصفها «مشاركا» أكثر منها «كائنا». ويذكر تودوروف أن توماشيفسكى قد أنكر على الشخصية أية أهمية سردية، باعتبار أن القصة ليست إلا نظاما من الوظائف Motifs، يقول توماشيفسكى: «إن البطل غير ضرورى للقصة، إن القصة باعتبارها نظاما من الوظائف، بإمكانها أن تستغنى تماما عن البطل وعن قسماته الخاصة». غير أن تودوروف يرى أن هذا القطع ينطبق أكثر على قصص عصر النهضة الغرائبية، أكثر مما ينطبق على الأدب الحديث، حيث يمارس البطل، حسبُ رأيه، دورا أساسيا، إذ تنتظم عناصر الرواية كلها انطلاقا منه.

بيد أنه عندما حلل رواية «علاقات خطرة» لألان روب جرييه، (وهى رواية نفسية) فإنه لم ينطلق من الشخصيات، لكن من ثلاث علاقات كبرى يمكن للشخصيات أن تكون فاعلة فيها، وقد سمى هذه العلاقات بـ«المستندات» أو الأخبار الأساسية Les predicats de pase، تلك هى: الرغبة، والتبادل، والمشاركة. ويقر بأنه اختار هذا المدخل لأن هذه المسندات تسمح بالتحليل التصنيفى.(٧١) الذى أتصوره الشغل الشاغل لمنظرى البنيوية.

ومن الواضح أن تحليل تودوروف هذا يبرز بوضوح التعامل مع الشخصية باعتبارها عنصرا «مشاركا» أكثر منها باعتبارها «كائنا». بل أكثر من ذلك فإن البنيويين (وتودوروف من أهمهم) ينكرون استخدام مفهوم «الشخصية» ذاته، فيرى الأستاذ الدكتور/ صلاح فضل فى كتابه «النظرية البنائية فى النقد الأدبى» أن مصطلحات النقد الأدبى التى كانت تعتمد على معيار المضمون من الوجهة النفسية، كانت تسمى العنصر الفاعل فى القصة بأسماء تطابق هذه الرؤية مثل الشخصية والنموذج. ومن ثم فهو يرى ـ تبعا لنقاد ومنظرى البنيوية ـ أن فكرة الشخصية بهذا المعنى، «فكرة خطيرة نجمت عن نوع من الكسل العقلى الذى يتسم به القراء والنقاد معا، وأصبحت طريقة للإشارة تحجب من وراءها «الميكانيزم» الحقيقى للعمليات القصصية.(٧٢)

ولهذا فإن البنيوية تجرد هذا العنصر من طابعة ذاك وتطلق عليه تسميات جديدة، اعتمادا على وظيفته البنائية ومدى اشتراكه فى العمل. وهو ما فعلته المدرسة الشكلية حين أخذت فى وصف الفاعلين حسب الأفعال التى تعزى إليهم فى العمل الأدبى. وجاءت البنائية لتنص على أن هذا المستوى الوصفى ضرورى، انطلاقا من أنه لا توجد حكاية دون «ذوات» تقوم بالفعل أو يجرى عليها الحدث، لكن هذه الذوات لا ينبغى تقديمها على أنها أشخاص. حيث تتفادى البنيوية وصف الشخصيات بالمفهوم النفسى والتاريخى، كما تقدم، وتبحث عن وسائل أخرى للرصد والحديث عن مشتركين أو فاعلين. وقد تلجأ إلى استخدام مقولات سيمولوجية مثل المرسل والمرسل إليه، والمساعد والمعارض، والمنتفع والعائق.. إلخ، وتحلل مراتبهم وأدوارهم فى بنية القصة وتقيس حجمها وأهميتها وعلاقتها بغيرها.(٧٣). ولهذا فقد حول بروب الشخصيات إلى نماذج لا تتأسس على علم النفس، أو علم الاجتماع، ولكن على وحدة الأفعال التى تهبها القصة للشخصيات.(٧٤)

إن الشخصية تشكل بذلك عنصرا ضروريا للوصف، من حيث إن الأفعال المروية لا يمكن إدراكها بدون إسنادها إلى شخصية. غير أنه فى الوقت الذى يؤكد فيه بارت أنه لا توجد قصة واحدة فى العالم بدون شخصيات، أو على الأقل ما يسميه «فواعل»، فإنه يرى أن هذه الفواعل فى تعددها لا يمكن وصفها أو تصنيفها بمصطلحات الشخصيات، تلك التى تم النظر إليها من زاوية تاريخية، وذلك بوصفها تعبيرا عن عقلانية نقدية يفرضها الخارج. وعلى هذا فإنه يرى ضرورة أن يتم الاحتفاظ بنوع من الاتساع فى الطرح المصطلحى، بحيث يشكل كل القصص سواء الحكايات الشعبية أو الروايات المعاصرة. ومن ثم فهو يطرح ـ كالآخرين ـ جانبا مفهوم «الشخصية» ليستخدم بدلا منه مفهوم «الفاعل»، وذلك ترتيبا على أن التحليل البنيوى «قد عرف الشخصية بوصفها مشاركا» أكثر من كونها «كائنا». (٧٥)

وقد سبق جريماس فى استخدام مفهوم الفاعل Actant على اعتبار أنه أكثر تجريدية من مفهوم الشخصية لدى بروب. فالفاعل عند جريماس يمكن أن يكون فردا أو جماعة أو قوى طبيعية، أو ذاتا إنسانية أو شيئا يتم تعريفه فى ضوء الوظيفة التى يؤديها فى مقطع سردى معين. (٧٦). ومن هنا فإن جريماس يصف ويصنف شخصيات القصة، ليس بحسب ما هم عليه، لكن بحسب ما يفعلون (ومن هنا جاءت تسميتهم كفواعل). وذلك لأنهم يشاركون فى ثلاثة محاور دلالية كبرى هى عنده (حسب ترجمة منذر العياشى).. «الاتصال، والرغبة أو التطلع، والامتحان». وبما أن هذه المشاركة تندرج على هيئة ثنائيات، فإن العالم اللامتناهى للشخصيات (الفواعل) يخضع بدوره لبنية ثنائية مماثلة (المسند/ المسند إليه، المعطى/ المتلقى، المساعد/ المعارض) حيث يتم إسقاطها على طول القصة. (٧٧)

ولقد قدام بروب بتحديد سبعة أدوار يمكن أن تقوم بها الشخصيات فى الحكاية الشعبية (الوغد، المساعد، واهب الأدوات السحرية، الفتاة التى يتم البحث عنها وأبوها، المرسل أو الباعث الذى يحث البطل على الفعل، البطل، البطل الزائف). ولا يفترض بروب أية عمومية لهذه الأدوار، غير أن جريماس نظر إليها بوصفها «شاهدا على أن عددا صغيرا من مصطلحات الفاعلية يكفى لتبرير نظام عالم أكبر». ويقوم جريماس ـ الذى تصدى بتقديم مجموعة من الفواعل ـ بعمل تصور استقرائى حول بنية الجملة لكى ينتج نموذجا للفاعل يشكل، كما يتصور أساس أى مشهد دلالى، سواء كان جملة، أم قصة، حيث يدعى أنه لا شىء يمكن أن يكون كلا دالا، إلا إذا أمكن استيعابه كبنيئة للفاعل. (٧٨)

ويتألف نموذج جريماس من مقولات ست تم وضعها فى علاقة تركيبية موضوعاتية بالنسبة لبعضها كالشكل التالى:

مرسل ـــــــ موضوع ـــــــ مرسل إليه
مساعد ـــــــ ذات ـــــــ معارض

ويركز هذا النموذج على الموضوع المرغوب فيه من قبل الذات والذى يقع بين المرسل والمرسل إليه، وتسقط الذات رغبتها على المساعد والمعارض.

وعندما تصب أدوار بروب فى هذا الشكل ونحصل على النموذج التالى:

المرسل ــــــ	الشخص موضوع البحث ــــــ	البطل
الوهاب	البطل	الوغد
ـــــــ	ـــــــ	
المساعد	البطل الزائف	

وفى إطار التعامل مع هذا النموذج، يؤكد كل من تودوروف وبارت أن المشكلات التى تطرحها دراسة البطل والشخصية الروائية فى مجال التنظير البنيوى لم تحل بعد.(٧٩) بل أكثر من ذلك فإن بارت يرى أن نموذج جريماس السالف إنما هو نموذج قاصر ولا ينطبق على عدد كبير من القصص، كما أن قيمته فى هذا الشكل أقل مما هى عليه فى باقى العناصر التى يستجيب لها. كما أنه يعطى - حسب بارت - «بيانا سيئا عن تعددية المشاركات عندما يتصدى للتصنيف.(٨٠)

ويتفق فى هذا الرأى حول نموذج جريماس جوناثان كوللر الذى يطرح اعتراضاته بشىء من التفصيل، من حيث إن العلاقة بين المرسل والمرسل إليه، باعتبارهما يمتلكان طبيعة جوهرية واحدة، حسب جريماس، تحتاج إلى تفسير وتبرير، وهو ما لم يقم به جريماس. كما أن جريماس يعجز عند هذه النقطة بالذات عن استخلاص سند تجريبى من بروب الذى اعتمد عليه بصورة رئيسية فى طرح نموذجه، ولا تتجاوب أى من وظائف بروب السبع مع وظيفة المرسل إليه، مما يضطر جريماس إلى القول إن الحكاية الشعبية لها خصوصيتها.(٨١) حيث يكون البطل ذاتا ومرسلا إليه فى الوقت نفسه. إلا أن ذلك يتناقض مع فهم أن المرسل هو الباعث (المحرض) فلا يقوم المرسل عموما بإعطاء البطل أى شىء، إن هذا هو دور المساعد أو والد الشخص الذى يتم السعى إليه والذى يمكن أن يمنح البطل موضوع بحثه فى النهاية.

ومثلما نقد تودوروف جريماس كذلك لم يسلم هو نفسه من النقد الذى وجهه إليه كل من رولان بارت وجونا ثان كوللر، فيرى بارت أن الاختصار الذى طرحه تودوروف (الذى أشرنا إليه قبل قليل) رغم أنه يتجنب المشكلات التى يثيرها نموذج جريماس، إلا أنه لا ينطبق إلا على رواية احدة.(٨٢) (وهى رواية علاقات خطرة التى درسها تودوروف)، وكالعادة يقدم كوللر نقدا أكثر تفصيلا، فيرى أنه إذا كان تودوروف قد حاول فى هذه الرواية أن يستخدم نموذج جريماس (الرغبة - الاتصال - المشاركة) كمحاور ثلاثة لنموذج الفواعل، وباعتبارها العلاقات الأساسية بين الشخصيات، ومضى فى صياغة قواعد معينة للفعل تحكم هذه العلاقات فى الرواية، فإنه من ناحية أخرى يرفض صراحة فى كتابه «نحو الديكاميرون» Grammaire du decameron، تصنيف جريماس الخاص بالفواعل. ويحاول أن يتخذ من الجملة نموذجا له لكى يثبت أن «الفاعل النحوى يخلو دائما من خواص داخلية يمكن لها أن تنتج فقط ارتباطها المؤقت بمحمول». ويقترح، من ثم، معاملة الشخصيات باعتبارها أسماء أعلام تلحق بها صفات معينة أثناء المسار السدى. وليست الشخصيات أبطالا أو أوغادا أو مساعدين، إنها ببساطة فواعل لمجموعة من المحمولات التى يقوم القارئ بإضافتها أثناء القراءة. وهنا لا يقدم تودوروف دليلا يعزز به هذا الرأى على أية صورة.(٨٣)

هكذا نصل إلى الخلاصة التى وصل إليها بارت من أن «القضايا التى أثارها تصنيف شخصيات القصة لم تحل بعد».(٨٤) وهو يقصد طبعا ما يتعلق بالجهود النظرية البنيوية، وهى نفس النتيجة

التى وصل إليها تودوروف كذلك قائلا: «إن دراسة البطل تطرح عدة إشكاليات لم يتم حلها إلى الآن»(٨٥) وذلك فى تصورى ناتج عن أن هذه الدراسة لا تتم فى سياق ربط العمل بالعالم الذى أنتجه، ومن ثم التعامل مع الشخصية الروائية باعتبارها شخصية إنسانية، بل يتم التعامل معها فى إطار وجودها الشكلى المجرد الخالص.

٣ ـ أساليب السرد الروائى

مثلما يفتقر الاتجاه البنيوى إلى نظرية مستقرة حول الشخصية الروائية، كذلك فإن أصحاب النقد الاجتماعى يفتقرون إلى نظرية متكاملة حول مفهوم السرد وأساليبه. إن مفهوم السرد Narration، بمعناه المعاصر من حيث كونه تقنية للحكى، لم يحظ بمعالجات كافية سواء من كلاسيكييهم أو حتى المعاصرين منهم. بيد أنهم تناولوا شيئا قريبا من ذلك ألا وهو مشكلة الصياغة الفنية. وهنا لا ينبغى علينا أن نهمل جهود جورج لوكاتش فى حديثه عن الصياغة الفنية للرواية والفارق فى الطرح السردى بين كل من الرواية الطليعية والرواية الطبيعية والرواية الواقعية والنقدية والرواية الواقعية الاشتراكية.

ففى كتابه «دراسات فى الواقعية»، يتحدث لوكاتش عن الحدث كملتقى للأفعال المتبادلة والمتشابكة فى ممارسة الإنسان، حيث يقوم الصراع عنده كشكل أساسى لهذه الأفعال المتبادلة المليئة بالتناقض، وذلك عبر مقولتى «التوازى» و «التضاد» اللتين تشكلان اتجاه الحدث، وكشكلين تمارس فيهما النوازع البشرية فعلها تآزرا أو تنازعا. ويخلص من ذلك إلى أن هذه المبادئ الأساسية للتأليف الروائى.. «إنما تعكس فى تركيز إنشائى الأشكال الأساسية الأعم والأعمق بضرورة الحياة الإنسانية ذاتها». لكن الأمر عنده لا يتعلق بهذه الأشكال فى ذاتها، بل ينبغى أن تقوم على تحويل الظواهر العامة النموذجية إلى تصرفات خاصة فى نفس الآن، بل ينبغى أن تقوم على تحويل الظواهر العامة النموذجية إلى تصرفات خاصة، فى نفس الآن، إلى نوازع شخصية لأناس معينين.

وهذه المهمة تقوم على عاتق الفنان الذى يقوم بخلق أوضاع ووسائل تعبير يمكن بواسطتها أن يظهر حسيا كيف تتجاوز هذه النوازع الفردية أطر العالم الفردى المحض.(٨٦) ويتم ذلك عبر ما يسميه «بالتجريد» الذى يمكن أن يكون مرادفا للتكثيف. فليس هناك فن روائى بدون تجريد وإلا لما تمكن هذا الفن من خلق «النموذجى». غير أن لعملية التجريد تلك، مثل كل تقنية، اتجاها، وهذا الاتجاه هو ما يهم لوكاتش بصورة أساسية. فكل كاتب كبير يعالج ـ بوسائل التجريد تلك ـ مادة عمله لكى ينفذ إلى السمات الجوهرية للواقع الموضوعى وإلى علاقاته الخفية غير المدركة بصورة مباشرة والتى لا يمكن لمسها إلا عبر وسائط. وحيث إن هذه العلاقات متداخلة وغير متساوية فى أهميتها أو آثارها ولا تقوم إلا فى هيئة توجهات محتملة، فضلا عن أنها ليست منظورة على السطح المباشر فإن الكاتب يقع عليه عبء مزدوج:

فعليه أن يتناول الجانب الفنى كما يتناول جانب نظرته إلى العالم عبر هذه التلافيف، يقول لوكاتش: «فهو يقوم أولا، على مهمة الكشف الفكرى والصياغة الفنية لهذه الترابطات، وثانيا يقوم ـ وهذا لا ينفصل عن النقطة الأولى ـ على التغطية الفنية للترابطات التى تعالج مجردة ـ أى على رفع

التجريد». وهو يقصد برفع التجريد رؤية علاقات الواقع فى تجسدها وتداخلها تمهيدا لطرحها من خلال منظوره فى تجريدها النموذجى. وهو ما يؤدى إلى طرح صياغى فنى جديد للواقع، أو كما يقول: «سطح للحياة مصنوع فنيا». غير أنه رغم ذلك عليه أن يبدو كسطح شامل للحياة بكل تعيناته الجوهرية، لا كلحظة مدركة ذاتيا أو معزولة عن مجمل هذا الترابط الكلى. (٨٧) إن القضية عند لوكاتش، إذن، تتحدد فى قدرة الكاتب على إبراز التركيب الجوهرى للعالم من خلال تعمق بنيته وعدم الوقوع فى شراك «خبثه» أو مكره الذى تحدث عنه لينين، وطرح ذلك من خلال صياغة فنية قادرة على إبراز منظور الكاتب لهذا العالم. إن المقصود «بالجوهرى» هنا هو العناصر والقوى الحقيقية، وليست الزائفة أو السطحية، المحركة لصيرورات الوقائع والبشر.

والكاتب يرى هذا الجوهرى فى حركية هذه الوقائع وتعقدها وتداخلها كما سبق، غير أن هذا الجوهرى إلى جانب ذلك متعلق بما يمكن أن يبدو، فى حدوثه، مصادفة بينما هو فى الحقيقة مرتب على نحو يحكمه قانون الحركة المعقد الذى ينبغى على الكاتب أن يكشف عنه، يقول لوكاتش: «ومشكلة الجوهرى وغير الجوهرى تمثل وجها آخر لمشكلة المصادفة، فكل صفة فى أى إنسان هى من وجهة نظر الكاتب شىء عرضى، وكل هدف هو أداة من أدوات المسرح، حتى تتم بينها التفاعلات الحاسمة وتعبر عن نفسها بشكل شعرى من خلال بعض الأحداث». (٨٨) ومن هنا يصل الكاتب، من خلال ما يبدو عرضيا، إلى الجوهر الحقيقى الذى يحكم نزوع الشخصية ويحكم حركة أحداث الرواية.

إن ما يلعب الدور الحاسم فى هذه المسألة هو ما يسميه لوكاتش «بالمنظور» Prespective. وهو يعد مصطلحا بالغ الأهمية فى الطرح الجمالى عند لوكاتش، فهو «يحدد الاتجاه والمحتوى بالنسبة للرواية ويجمع خيوط السرد ويمكن الفنان من أن يختار بين المهم والسطحى، بين القاطع البات والحدسى، فالاتجاه الذى تتطور فيه الشخصيات يحدده المنظور، فتوصف فقط تلك الملامح المهمة فى تطورها (أى تطور الشخصيات). وكلما كان المنظور صافيا (..) كان الاختيار مقتصدا ولافتا للنظر». (٨٩) إنه إذن مبدأ الاختيار والمعيار الذى يختار به الكاتب تفصيلات عمله، ومن ثم يتجنب منزلقات الثرثرة أو الحركة فى اتجاه لا يخدم رؤيته الفنية والموضوعية. والتعامل مع ما هو جوهرى وطرح ما دون ذلك. ولعل هذا هو ما يحدد مفهوم الصياغة الفنية الصائبة عن لوكاتش خاصة عندما يقول «الفن هو اختيار ما هو جوهرى وطرح ما هو غير جوهرى». (٩٠)

إن هذا الموقف يطرح - حسب ذلك - مفهوم المنظور أو الرؤية الفنية للعالم باعتبارها إحدى قضايا الصياغة الفنية فى العمل الروائى أو باعتبارها شكلا فنيا، وهو الأمر الذى يؤكده لوكاتش منذ كتابه المبكر «تاريخ تطور الدراما الحديثة» A modern dramafejlodesenek tortenete قائلا: «إن الشكل هو العنصر الاجتماعى الحقيقى فى الأدب». (٩١) وقول لوكاتش هذا من الضرورى فهمه فى إطار مفهوم الوحدة الجدلية بين الشكل والمضمون أو بين الصياغة والمحتوى، وهو ما يؤدى إلى أن يصبح الشكل عنصرا اجتماعيا من حيث كونه يحمل طابعا أيديولوجيا، أو أنه يحمل منظورا أو عنصر اختيار محدد كصياغة فنية لرؤية محددة للعالم، تختار ما هو جوهرى وتطرح ما هو غير جوهرى.

وانطلاقا من هذا المفهوم (المنظور) وباستخدامه يحدد لوكاتش أساليب الصياغة الفنية (يمكن أن

نطلق عليها أساليب السرد) فى أربعة اتجاهات رئيسية: الأول: الاتجاه الطليعى الذى وإن حاول تصوير الواقع بشكل أو بآخر، إلا أنه يستخدم منظورا يقوم على الغربة المطلقة للإنسان، وأن عذابه الوجودى سرمدى وكائن فى طبيعة الحياة نفسها وغير معلل بأى عوامل متحركة خارج الفرد. وذلك من خلال تثبيت المشهد الإنسانى واعتبار القلق والاضطراب والقهر والعدمية عناصر قدرية لا فكاك منها، ومن هنا يولى هذا الاتجاه جهده للتجريب الشكلى بعد أن أضبح تصوره للإنسان ولمصيره أمرا مفروغا منه.

أما الاتجاه الثانى فهو الاتجاه الطبيعى، ذلك الذى يقف على الطرف النقيض من الاتجاه السابق من حيث إنه يركز على العوامل البيئية والبيولوجية المحركة للإنسان بمعزل عن حركته ذاته وعن نوازعه وفاعليته كعنصر مشارك فى العملية الاجتماعية، فيبدو الإنسان فى هذا الاتجاه كفأر التجارب الذى تمارس عيه صنوف التحولات، وهو لا يملك إلا أن يكون مفعولا به.

أما الاتجاه الثالث فهو اتجاه الواقعية النقدية، ذلك الذى يقوم على منظور الإيمان بحركية التاريخ والواقع وتطورهما وبحث الإنسان الدائم فى إطار ذلك عن وضع أفضل باعتباره كائنا اجتماعيا مؤثرا ومتأثرا بما يحيط به. إن هذا المنظور يتيح - حسب لوكاتش - تعرية اللحظة المعاشة وسبر أغوارها من خلال تعمق الداخل الغنى للإنسان. ومن هنا فإن ما يشغل منظور الواقعية النقدية وبشكل مادتها، هو تعمق الصراعات التى تتزايد حدتها بتعقد الأوضاع المجتمعية وتعقد الاستجابات الإنسانية تجاهها، فهذا المنظور - حسب لوكاتش - يقوم على تحديد المواضع.. «التى تصل فيها هذه الصراعات إلى أكثف درجات شدتها وأكثرها نمطية، وأن يعبر عنها تعبيرا ملائما. وغالبا ما يتضمن التفصيل الواقعى الجيد حكما على هذه الصراعات».(٩٢) وذلك ارتكازا على مصطلحين مرتبطين يقترحهما لوكاتش هما: «المعيار»، و «التشويه»، حيث على الكاتب لكى يصف «التشويه» الحادث فى المجتمع والمنصب على الإنسان الذى يحياه فإن عليه أن يستخدم «معيارا معينا لقياسه عليه. ورغم أن لوكاتش لا يفصل القول فى هذا الشأن وقد مر عليه مرورا سريعا إلا أننى أستطيع أن أستنتج أن هذا المعيار إنما هو اليوتوبيا البديلة التى يمكن أن تتمثل فى الاشتراكية حسبما يراها لوكاتش، وهو يؤكد ذلك فى موضع آخر قائلا:

«إن رفض الاشتراكية كظاهرة ممكنة الحدوث يعنى أن يغمض المرء عينيه عن المستقبل، وعندئذ يقبل الفرد القلق والفوضى كوضع دائم».(٩٣) ومن هنا فإن منظور الواقعية النقدية لا يقوم على مجرد تصوير الأمراض الاجتماعية والنفسية التى يبرزها المجتمع المعاصر، لكن أيضا تصويرها فى إطار الكل المجتمعى كظاهرة تمتلك أسبابها الكامنة فى المرحلة التاريخية المحددة، وفى الوضع الاجتماعى المحدد. وإن كان هذا المنظور لا يعالج بصورة مباشرة الحالة اليوتوبية البديلة. ولعل فيما قاله «ابسن» و «تشيكوف» وأورده لوكاتش موافقا عليه، ما يؤكد ذلك. يقول إبسن: «إن مهمتى أن أضع الأسئلة لا أن أقدم الإجابات». وأعلن تشيكوف أنه «لابد أن يكون السؤال (فقط) الذى يضعه الكاتب معقولا، والإجابات فى حالة كثيرة حتى عند تولستوى ليست معقولة، لكن هذا لا يبطل العمل طالما أنه يقوم على سؤال معقول».(٩٤).

أما الاتجاه الرابع الذى يورده لوكاش فهو ما يمكن أن يشكل تطويرا وامتدادا للاتجاه الواقعى

النقدى، أو قل إجابة عن أسئلته «المعقولة». وذلك هو اتجاه الواقعية الاشتراكية الذى لا يكتفى بمجرد طرح أسئلة تشيكوف وإبسن بل ينشغل بعوامل التغيير الاجتماعى ذاتها، حيث يقوم على ما يسميه لوكاتش «بالوصف من الداخل»، أى طرح واكتشاف عوامل التغيير الكامنة داخل الأفراد والمجتمعات، وذلك فى مقابل ما تكتفى به الواقعية النقدية من التعامل مع هذه العوامل دون التوقف عندها. وهو ما يعنى الوصف من الخارج، وعن طريق هذا الوصف من الخارج يصل الكاتب إلى طرح نماذج الأفراد وصراعاتهم الشخصية، محاولا الوصول إلى دلالة اجتماعية أوسع. أما الوصف من الداخل، يقول لوكاتش: «فإنه يقوم على اكتشاف نقطة التفجير فى التناقضات الاجتماعية القائمة، ثم يقيم بناءه الفنى فى علاقاته بهذه النقطة».(٩٥) ويدخل فى هذا الإطار وصف دخائل الأفراد الذين يعملون لهذا المستقبل من خلال التركيز على العناصر «الجوهرية» الحاملة لإمكانية التغيير فيهم وفى مجتمعهم.

وانطلاقا من مفهوم «الجوهرى» هذا يصل «تيودور أدورنو» إلى نتائج مغايرة حيث يطرح ما يتصوره مأزقا للرواية الحديثة. ويتمثل هذا المأزق فى أن تدفق المعلومات والتقدم العلمى وبخاصة على النفس والتاريخ.. إلخ، قد حرم الرواية من إمكانيات تصويرية وتعبيرية هائلة، تماما مثلما فعل اختراع آلة التصوير بالنسبة لفن الرسم. ومن هنا يدعو إلى أن تنقطع الرواية عن كل هذه الموضوعات التقليدية التى غطتها العلوم الجديدة، وأن.. «تكرس نفسها لتشخيص الجوهرى وما ليس جوهريا».(٩٦) حيث إن تحولات المجتمع تزداد كثافة وتلاحقا وتداخلا، وهو ما يؤدى إلى خفاء الحقيقة المجتمعية والإنسانية واستتارها خلف حجة كثيفة.

ومن هنا تأتى أهمية الرواية التى تستطيع أن تغوص إلى ما خلف هذه الأستار والتعقيدات. لا أن تعيد إنتاج ما هو سطحى لأنها فى هذه الحالة ستكون «متواطئة مع الكذب». ومن هنا فإنه يرى ضرورة أن تتخلى الرواية عن صيغة الفعل الماضى «هكذا كان». وإذا كان لوكاتش قد تساءل عن احتمال أن تكون روايات ديستويفسكى حجر الأساس لملاحم المستقبل، فإن أدورنو يرى أن الرواية المعاصرة التى تتحول فيها الذاتية العارمة إلى نفى للذاتية نفسها، نتيجة لمشكلتها الخاصة إزاء مجتمع يلفظها، هى بذاتها تشبه الملاحم لكنها ـ كما يقول ـ «ملاحم سالبة». حيث إنها تشهد على حالة يصفى فيها الفرد نفسه بنفسه، ويلتقى عبر ذلك بما هو سابق عن الفردى الذى كان يبدو قديما ضمانة لوجود عالم ملىء بالمعنى. إن ما يجعلها كذلك إنما هو ذلك الموقف الملتبس المتمثل فى التساؤل حول ما إذا كان الاتجاه التاريخى الذى تتعامل معه يمثل عودة إلى البربرية أم يتجه نحو تحقيق الإنسانية.

بيد أن بعض هذه الروايات فى رأيه يستعذب أو يفضل حسم هذا الأمر بوضع تلك الرحلة برمتها داخل إطار البربرية. ومن هنا فعلى العكس من لوكاتش، يعتبر أدورنو أنه لا يوجد عمل فنى له بعض القيمة لا يتجه نحو النشاز أو الخروج الفنى على السائد من تقاليد تشكيلية لأن هذه الأعمال بذلك إنما تخدم قضية الحرية بشهادتها على ما يتحمله الفرد مرغما فى العصر الحديث أو «العصر الليبرالى» حسب تسميته. وإذا كان لوكاتش قد هاجم أدب الطليعة لأنه يؤدى فى رأيه إلى إجداب الواقع وإمحال الحقيقة الإنسانية ويؤدى إلى تحلل الشخصية وتفسخ الشكل الفنى (كما سبق)، فإن

أدورنو يرى أن إدخال التغريب الجمالى والاستسلام أمام الواقع المعاصر العاتى، إنما هو أمر يفرضه الاتجاه الخاص بطبيعة الشكل الروائى ذاته، فيقول: «إن إدخال المسافة الاستطيقية إلى الرواية الحديثة، وفى الوقت نفسه استسلامها أمام الواقع البالغ القوة الذى لا يمكن، بعد، تغييره إلا بطريقة ملموسة وليس عن طريق نقله إلى الصورة، هو مقتضى يفرضه الاتجاه الخاص بالشكل الروائى ذاته».(٩٧) ولا يبرهن أدورنو على صحة زعمه هذا، كما أنه لا يربط هذا الاستنتاج الأخير بدعوته السابق إيرادها حول ضرورة أن يكرس الفن الروائى نفسه لاكتشاف «ماهو جوهرى وما هو غير جوهري».

غير أن ما يجمع أدورنو ولوكاتش، رغم ذلك، هو حصرهما مشكلة الشكل السردى الروائى فى كونها مشكلة صياغة للرؤية الفنية للعالم، ومن هذه الرؤية بتنوعها، تتنوع أساليب السرد أو الصياغة الفنية. ومن هنا يوجد أسلوب السرد الطليعى الذى هاجمه لوكاتش وبرره أدورنو، والأسلوب الطبيعى الذى يعتبره لوكاتش النقيض الملتحم (رغم ذلك) بالأسلوب الطليعى، والأسلوب الواقعى النقدى الذى يعتبر عند لوكاتش الأسلوب الأمثل لطرح رؤية أكثر عمقا ونفاذا وغنى للإنسان والعالم. وأخيرا الأسلوب الواقعى الاشتراكى الذى ينطلق من منظور الواقعية النقدية محاولا ولوج مستقبل هذا الواقع وهذا الإنسان بطرح إمكانيات وعوامل التغيير الكامنة داخلهما.

* * *

على نحو مغاير تماما تأتى معالجة البنيويين لقضية السرد الروائى. فمنذ أبحاث «فلاديمير بروب» الذى درس عددا كبيرا من الحكايات الخيالية الروسية (التى جمعها فيسيلوفسكى) أصبح من الواضح أن الأساس الدلالى للنص يحدد بنيته السردية. وهذا يعنى عمليا أن اختيار بعض الأضداد الدلالية مثل كبير - صغير، طيب - شرير، حقيقة - كذب.. إلخ، يحدد توزيع الأدوار الفاعلة فى القص مما يؤدى - فى رأى زيما - إلى أن تصبح «هذه العملية لا تعدو كونها تعريفا وظيفيا «للبطل» فى مواجهة «البطل الضد» و«المساعد» بالمقارنة مع المعارض.. إلخ».(٩٨) إن هذا الاستنتاج يحدد ما يطلق عليه البنيويون «مستوى الوظائف، و «مستوى الأفعال»، وهما المستويان اللذان لا يمكن أن يكتمل أثرهما إلا فى إطار ما يسميه بارت «مستوى السرد». وهو مستوى وصفى كسابقيه، حيث يقوم على مهمة تحديد موقع السارد داخل الرواية، ومنه نصل إلى أنماط السرد المختلفة.

فكما أن «أنا» و «أنت» فى التواصل اللسانى يفترض كل منهما الآخر، فإن الرواية حسب بارت لا يمكن أن تكون بدون راو أو سارد، كما أنه لا يمكن أن نتخيلها بدون قارئ أو سامع، وهو أمر وإن بدا بديهيا إلا أنه قد استثمر - حسب بارت - استثمارا سيئا، من حيث إنه قد استقطب الاهتمام لدراسة المؤلف ونسج الأساطير حوله، بينما تم إهمال الطرف الآخر. حيث يرى بارت أنه لا أهمية لدراسة دوافع المؤلف ولا فى الآثار التى يمكن أن يتركها النص فى القارئ، وإنما الأهمية الحقيقية تكمن فى وصف النظام الذى يكون فيه للراوى والقارئ معنى على طول القصة.(٩٩) فالعلاقات الدالة على السارد تبدو مرئية وواضحة أكثر من العلامات المتجهة نحو القارئ التى هى علامات أكثر مراوغة، بيد أنها تقوم بوظيفة مهمة فى تحقيق التواصل القائم على الاتفاق المضمر الذى يعقده النص مع القارئ. وهى تلك الوظيفة التى يسميها «جاكو بسون» الوظيفة الغيبوية للإيصال».(١٠٠) وسوف

أركز فيما يلى على علامات السارد باعتبار أنها علاقة أوثق بموضوع البحث فى هذه النقطة.
حتى ندخل إلى عالم التحليل البنيوى للسرد ينبغى علينا ألا نخلط بين الكاتب والسارد.. «فالسارد ليس أبدا بالكاتب.. لكنه دور مخلوق ومتبنى من طرف الكاتب»، أو أن «السارد شخصية من خيال مسخ فيها الكاتب».(١٠١) فهو شخصية متخيلة أو «كائن من ورق»، كما يقول بارت، شأنه فى ذلك شأن باقى الشخصيات الروائية الأخرى، يتوصل بها المؤلف ويؤسس عالمه الحكائى لتنوب عنه فى سرد المحكى وتمرير خطابه الأيديولوجى. وأيضا ممارسة لعبة الإيهام بواقعية ما يُروى. ومن هنا فإن الخطاب السردى يأتى على هذا النموذج الذى وضعه ف. هامون وأورده «بوطيب عبد العالى» فى دراسته المشار إليها:

السارد = شخصية رقم (١)

شخصية رقم (٢)، مرسلة عارفة ــــ موضوع ــ معرفة ـــ شخصية رقم (٣) متلقية غير عارفة

شخصية رقم (٤) مسرود لها

حيث إن السارد هو شخصية فاعلة فى الرواية حتى وإن لم ينص المتن على ذلك، مثله فى ذلك مثل المسرود له أو المتلقى الذى هو قائم جوهريا، لأنه هو الذى يمنح السرد (من حيث كونه خطابا) مشروعيته التى تتطلب بالضرورة وجود مخاطب. وإذا كانت العلاقة بين السارد والمسرود له يحكمها المتن الحكائى أو الموضوع - المعرفة، حسب النموذج السابق، فقد استولى هذا المتن على اهتمام البنيويين باعتباره حجر الزاوية فى العملية الحكائية، جنبا إلى جنب مع الطرفين الآخرين، على حساب الشخصية الرابعة (المسرود له) التى لم تجد الاهتمام المناسب لها حتى الآن، حسب بارت.

إن المتن الحكائى باعتباره خطابا أيديولوجيا أو «أيديولوجيم» - بتعبير جوليا كريستيفا - لابد أن يحتوى على «وجهة نظر» point vew، وهو مصطلح طرحه الروائى والناقد الإنجليزى هنرى جيمس فى أواخر القرن التاسع عشر.(١٠٢) حيث لعب هذا المفهوم دورا كبيرا فى النظرية الأدبية وتطبيقاتها، على السواء. من ناحية أنه يستلزم من الروائى أن يعرض الأشياء من وجهة نظر معينة، وهو ما يفصل أو يحدد الشخصية التى توجه - برؤيتها - المنظور السردى. ومن ثم، تحديد كينونة السارد أو «الذى يرى» وعلاقته بمن «يتكلم» كما يقول جينيت.

وأتصور أن هذا المصطلح، بهذا المعنى، له علاقة على نحو ما بمصطلحى «المنظور» و «رؤية العالم» اللذين قابلناهما عند كل من لوكاتش وجولدمان (على القرابة الكائنة بينهما). غير أن استخدام هذا المصطلح عند البنيويين لم يقيض له الوضوح والمضاء اللذان توفرا للمصطلحين السابقين، فلهذا المصطلح عند البنيويين (كما تقول أنجيل بطرس سمعان) «دلالات متعددة منها:

١ - إنه قد يعنى فلسفة الروائى أو موقفه الاجتماعى أو السياسى أو غير ذلك.

٢ - وقد يعنى - فى أبسط صوره - فى مجال النقد الروائى، العلاقة بين المؤلف والراوى وموضوع الرواية».(١٠٣)

وقد تجلت هذه الميوعة، فى معنى المصطلح، فى تعدد نماذج الرؤية السردية التى طرحها جيرار

جنيت فى كتابه «وجوه ٣» Figures III، بدءا مما طرحه الناقدان كلينيث بروكس وروبرت بن وارين عام ١٩٤٣، فيما أسمياه ببؤرة السرد Focus of Narration كمقابل لهذا المصطلح (وجهة النظر). وكذلك جهود الناقد الألمانى ف.ك. ستانزل التى طرحها عام ١٩٥٥ ونظيره نورمان فريدمان فى العام نفسه. حتى نصل إلى أحدث هذه الجهود فى هذا الصدد فيما طرحه جون بويون فى كتابه «زمن الرواية» Le temps du roman، وتزفيتان تودوروف فى «مقولات الحكاية الأدبية» Les categaries du recit، وجيرار جينت فى كتابه «وجوه ٣» السابق الإشارة إليه.

فى دراسته «مقولات الحكاية الأدبية» يورد تزفيتان تودوروف تصور بويون الذى يتمثل فى طرح نظام لمظاهر النص، وهو الذى اعتمده تودوروف مع تغييرات بسيطة، ويتفرغ تصور بويون إلى ثلاثة أنواع محددة:

١ - الرؤية من الخلف

وهى التى تستخدم غالبا فى الأعمال الكلاسيكية، حيث تكون معرفة السارد أكثر من معرفة البطل، دون أن يهتم هذا السارد بإعلامنا بالطريقة التى حصل بواسطتها على هذه المعلومات، فهو كمن يبصر من خلال جدران المنازل بنفس القدر الذى يعرف ما يجول فى خواطر أبطاله، ولا يوجد سرد إلا ويعرفه. إن هذا الشكل يظهر بالطبع بدرجات مختلفة ومناح متعددة. لكنها بصفة عامة تبرز قدرة الساردة على معرفة كل شىء، سواء الرغبات الكامنة لدى بطله والتى قد لا يعرفها البطل نفسه، أو معرفته بأفكار وخواطر أبطال عديدين فى الوقت ذاته، أو فى النهاية قدرته على رواية الأحداث التى لا يمكن أن يحيط بها بطل واحد.

٢ - الرؤية المصاحبة

وهذا الشكل منتشر بكثرة فى الأدب فى العصر الحديث، بصفة خاصة، حيث لا يعرف الراوى أكثر مما يعرفه الأبطال، ولا يستطيع أن يقدم لنا تفسيرا للأحداث قبل أن يفسرها الأبطال أنفسهم. ومن هنا تبرز سمات مهمة حيث يمكن أن تروى الرواية التى جاءت على هذا المنوال بضمير المتكلم أو بضمير الغائب، سواء بسواء، ولكن فى كل الأحوال تُروى حسب الرؤية التى يملكها شخصٌ واحد للأحداث (والنتيجة بالطبع لا يمكن أن تكون واحدة من الناحية الدلالية، غير أنه من المفيد أن أشير إلى أن فرانزكافكا، قد كتب روايته «القصر» بضمير المتكلم ثم حولها بعد فترة إلى ضمير الغائب ولم يغير هذا الأمر شيئا من بقائها فى مجال الرؤية المصاحبة، وتُمكن هذه الرؤية السارد من أن يتابع بطلا واحدا أو أبطالا عديدين فى نفس الآن، كما أنها تتيح إمكانية تشريح عمليات التخيل والنوازع الداخلية للأبطال فى حالة استخدام ضمير المتكلم مثلما هو الحال بالنسبة لقطاع كبير من روايات وليام فولكنر.

٣ ـ الرؤية من الخارج

وهى الوضعية الثالثة حيث يعرف فيها السارد أقل من جميع أبطاله. (وبالطبع هذه الرؤية لا علاقة لها بمصطلح مشابه استخدمه لوكاتش فى تناوله للواقعية النقدية وأوردته فيما سبق). إن السارد فى هذه الرؤية لا يفعل أكثر من أن يصف لنا ما نراه أو نسمعه تماما مثل الكاميرا السينمائية، فهو عاجز عن النفاذ إلى أى من ضمائر أبطاله. إن الاستعمال الفعلى لهذه النقطة لم يظهر إلا فى القرن العشرين، وهى تعبير عن تنازل السارد عن وضعية الإله العَليم ببواطن الأمور الذى رأيناه فى الرؤية الأولى (الرؤية من الخلف) إلى أدنى درجة ممكنة، وذلك تحت وطأة ما أسفر عنه العصر التكنولوجى من نواتج قلبت الكثير من أشكال اليقين، مما أدى إلى استحالة الانحياز أو القطع الكامل بصحة أو خطأ شىء أو أحد.

فالسارد هنا شاهد لا يعلم شيئا ولا يريد أن يعلم، لذلك فإن تودوروف يرى أن هذه الوضعية، وإن كانت تحول إيهامنا بأنها تنحو نحو الموضوعية، إلا أن موضوعيتها لا يمكن أن تكون مطلقة مهما حاول صاحبها ذلك. وهو الأمر الذى يؤكده بارت راصدا، «أن هناك انقلابا مهما نشأ عن شعور الجمهور القارئ بأن أحدا لم يعد يكتب الرواية». ويقوم هذا الانقلاب على تصور انتقال القصة من نظام تأكيدى محض إلى نظام أدائى يكون بموجبه معنى الكلام هو فعل النطق به نفسه، وقد أشرت إلى ذلك فى صدر هذا البحث. ولهذا فإنه يرى: «أن جزءا من الأدب الروائى المعاصر لم يعد وصفيا ولكن متعديا ويحاول أن يستكمل فى الكلام حاضرا نقيا، بحيث يتطابق الخطاب كله مع الفعل الذى يحرره. وما كان ذلك إلا لأن الفعل الأول (لوجوس) كله ينسحب أو يمتد على المعجم».(١٠٤)

ومن هنا فالرؤية من الخارج عند بارت لا تعدو كونها استبدال الرواية بالفعل، والسرد بالكتابة أو النطق، دون أية محاولة للادعاء بمعرفة باطنية أو حقيقية مطلقة للأشياء والبشر.

يضيف تودوروف إلى هذه الأساليب الثلاثة أسلوبا رابعا يسميه «بالرؤية التجسيدية» Steroscopique وهى متطورة عن النوع الثانى (الرؤية المصاحبة) التى لا يعلم فيها السارد أكثر مما يعلم الأبطال، وقد ذكر أن السارد يمكنه أن يتنقل بين أبطال عديدين، فإذا كان هؤلاء الأبطال يروون حادثة واحدة، فإن الأثر المتولد هو تجسيد هذه الحادثة من زوايا متعددة حسب تصوراتهم المتعددة التى تعطينا رؤية مركبة للحادث الموصوف.

إن تكرار وصف الحادث الواحد يُمكّن ـ فيما يرى تودوروف ـ من تركيز الاهتمام على المتلقى، لأننا على علم بخفايا الحكاية. وهذه هى الطريقة الفنية التى يفضلها فولكنر، كما نجدها عند نجيب محفوظ فى رواية «ميرامار» حيث يتم التعامل مع وضعية واحدة من قبل عدة شخصيات مختلفة ،كما يتم سرد الرواية نفسها مرات عديدة ولكن من وجهات نظر أشخاص مختلفين. ومن هنا فإن الحادث يكتسب أبعادا أكثر غنى وعمقا مما لو تمت روايته على لسان شخصية واحدة. ويرى تودوروف، فى هذا الصدد أنه إذا كانت العصور القديمة تقوم على إيمان من نوع ما، بحقيقة مطلقة كلية، فإن العصور الحديثة تكتفى بروايات متعددة للظاهرة دون أن تدعى الوصول إلى رواية واحدة، تعتبرها الصادقة عن ماعداها.(١٠٥) ومن هنا يأتى المعنى الذى تقوم عليه النهايات المفتوحة التى

يمكن أن تقبل تأويلات متعددة.

وقد أورد رولان بارت نفس هذه الرؤى السردية فى كتابه «مدخل إلى التحليل البنيوى للقصة»، حيث يدمج الرؤية الثالثة (الرؤية من الخارج) مع الرؤية التجسيدية التى أضافها تودوروف، معا، فى رؤية واحدة، يطلق عليها «المفهوم الثالث». غير أنه يعلق على كل ذلك بقوله: «إنها مفاهيم مزعجة». وذلك لأنها تبدو، وكأنها ترى فى الراوى ـ السارد والفواعل شخصيات واقعية (حية) وأن مصداقية القصة تتحدد على أساس مرجعيتها الواقعية، وهو يختلف مع ذلك استنادا إلى تصوره عن الشخصيات بأنها «كائنات ورقية» (وقد أشرت إلى ذلك فيما سبق).

ومن هنا فإن بارت يقرر (متابعا لبنفينست) أنه لا يعرف، فى مجال الرواية إلا نظامين من نظم الإشارات، مثلها فى ذلك مثل اللغة: شخصى وغير شخصى. ولا يتعلق هذان النظامان بالضمير (أنا) أو (هو) اللذين قد يستخدمان فى السرد، فهناك قصص تستخدم الضمير الثالث (هو) يمكن قلبها بسهولة إلى الضمير الأول (أنا) (وقد أوردت قبل قليل مثال كافكا الذى ذكره تودوروف). ولذلك فإن بارت يعلق تجاه هذه العملية على كونها لا تؤدى إلى هدم الخطاب، باستثناء أنها تغير الضمائر الرئيسية المستخدمة. فإذا تم ذلك فإن الخطاب يبقى فى نفس النظام الشخصى القائم عليه. أما إذا دخلت الأفعال المحايدة مثل «بدا» «ظهر».. إلخ، فإننا ننطلق إلى النظام اللاشخصى، وهو الدرجة التقليدية فى القصة.(١٠٦)

غير أن تودوروف يحتفظ بكلا الطرفين ويربطهما على نحو أكثر تفصيلا وتحديدا. فإذا كانت رؤى السرد، حسبما تقدم، تتأسس على الطريقة التى وقع بها تصور الحكاية من قبل السارد، فإنها تستدعى الوقوف على تصنيف آخر ألا وهو ما يطلق عليه «صيغ الحكاية» Modes du recit من زاوية اهتمامها بالطريقة التى يعرضها بها السارد. حيث تنقسم هذه الصيغ إلى نوعين: الأول يقوم على مقولة إن الكاتب «يبرز» أو يقدم لنا الأشياء،أما الثانى فإنه يقوم على أن الكاتب يكتفى بقوله. ومن ثم، فالصيغة الأولى هى صيغة التقديم أو التمثيل La representation، أما الصيغة الثانية فهى صيغة السرد La narration، وهما تتصلان ضمنيا بمبدأى: «الخطاب» و«الحكاية» حيث يفترض تودوروف فى هذا المجال، أن هاتين الصيغتين الموجودتين فى القصة المعاصرة تقودان إلى أصلين مختلفين. «السيرة» La chronique، و«المأساة» La drama.

فالسيرة أو التاريخ ـ حسبما يعتقد ـ سرد صرف يكون الكاتب فيه مجرد شاهد ينقل الأحداث، أما الأشخاص فإنهم لا ينطقون. وبالتالى فإن قواعد هذا النوع هى قواعد النوع التاريخى نفسه. أما فى المأساة، فإنه على العكس لا تنقل الحكاية أو تسرد، وإنما تعرض أمام أعيننا، فيتم تضمين الحكاية فى ردود الأشخاص.

إن هذه الحالة تستدعى التفرقة بين كلام الشخصيات وكلام الراوى، كما تستدعى الحديث عن الموضوعية والذاتية فى الكلام. فإذا كان «السرد» يرتبط بكلام الراوى، و«التقديم» أو التمثيل يرتبط بكلام الشخصيات، فإن مظهرى الكلام هذين يحددان الذاتى والموضوعى، أو الشخصى وغير الشخصى، ومن حيث صيغ الخطاب، تصبح الصيغة إما تقريرية constative (موضوعية)، وإما إنجازية Performative (ذاتية). ويضرب تودوروف مثلا على ذلك بجملة «خرج السيد من منزله

فى الساعة العاشرة من يوم الثامن عشر من شهر مارس». فهذه الجملة تكتسى صيغة موضوعية واضحة، وهى لا تقدم أية معلومات عن السارد (أو المتلافظ كما يطلق عليه المترجم)، باستثناء الإشارة إلى أن الحديث قد وقع بعد الزمن المذكور فى الجملة. وعلى العكس من ذلك، فإن لبعض الجمل الأخرى دلالة تكاد تتعلق بالسارد (المتلفظ) فحسب، كأن يقول أحد الأشخاص «أنت جميلة» فهذه الجملة تدل على فعل قام به السارد، وهو فعل المجاملة، حتى وإن احتفظت الجملة نفسها بقيمة موضوعية تحت أى ظرف واقعى.

ومن هنا فالإطار العام للملفوظ هو الذى يحدد - فى نهاية الأمر - درجة الذاتية بالنسبة إلى كل جملة. غير أن تودوروف يورد - استدراكا لذلك - أن الذاتية قد تتراجع فى الكلام إلى المستوى الاصطلاحى. فالمعلومة ترد إلينا وكأنها صادرة عن البطل لا عن الراوى - السارد، فى الوقت الذى لا نعلم فيه شيئا عن هذا البطل، حيث يمكن هنا أن تنسحب على كلام الراوى السارد ذى الصفة السردية التأريخية (الموضوعية)، أما إذا تم استخدام الصور البلاغية أو صيغ التأمل، فإن السارد يتحول حينئذ إلى كائن واضح القسمات والمعالم، وبذلك يقترب من الشخصيات فى ذاتيته.(١٠٧)

فإذا انتقلنا إلى جيرار جينيت، فإننا نجده يستبعد مصطلحى «الرؤية»، و«وجهة النظر» لما لهما - فى اعتقاده - من طابع بصرى Visuael ويستبدلهما بمصطلح التبئير La facalization الذى استلهمه من مصطلح بؤرة السرد Focus of narraion للناقدين بروكس ووارين. ولذلك فإن جينيت يطلق تسمية محكى غير مبوأر recit non focalise، أو تبئير فى درجة الصفر cofalization zero. كمقابل لمصطلحى بويون وتودوروف: الرؤية من الخلف، والسارد الشخصية. بينما يسمى الرؤية المرافقة التى يكون فيها السارد مساويا للشخصية من حيث المعرفة، «بالمحكى ذى التبئير الداخلى» Le recite a focalization interne وهو يقسمه - من ثم - إلى ثلاثة أنواع:

١ - محكى ذو تبئير داخلى ثابت recit a focalization intene fixe والنموذج المثالي الذى يجسده هو رواية السفراء Les ambassadeurs لهنرى جيمس التى يقول عنها لويوك: «إن جيمس فى السفراء لا يخبرنا بقصة عقل ستريزر، إنه يجعل هذا العقل يتحدث عن نفسه، أنه يمسرحه».(١٠٨) لأنه يعرض كل شىء من خلال شخصية واحدة، وهو الأمر الذى يحصر مجال الرؤية فى الشخصية الرئيسية التى يقع عليها التبئير، فى مقابل تسطيح باقى الشخصيات.

٢ - محكى ذو تبئير داخلى متنوع Recita focalization interne multible، والنموذج المجسد لهذا النوع هو رواية مدام بوفارى Madame Bovary لفلوبير G. Fluber، حيث يبدأ السرد مبوأرا على شخصية شارل Cahrles ثم ينتقل بعدها إلى شخصية إما Èmma قبل أن يعود من جديد ليركز على شخصية شارل.

٣ - محكى ذو تبئير داخلى متعدد Recita focalization interne multible، وهو ما نجده فى روايات الرسائل حيث يتم عرض الحدث الواحد مرات عديدة ومن وجهات نظر شخصيات مختلفة، كما هو الشأن فى رواية علاقات خطرة Dangeruses les liaisons.

أما حالة «الرؤية من الخارج»، حيث السارد أقل معرفة من الشخصية فيسميها جينيت ب«المحكى

ذى التبئير الخارجى» Le resit a focalization externe كبعض روايات هيمنجواى (رواية «القتلة» (على سبيل المثال)، حيث نتابع حياة وسلوك الشخصيات خارجيا مع السارد، دون أن نتمكن من ولوج عالمها الداخلى لنتعرف على ما لديها من عواطف.(١٠٩)

يتضح لنا الآن مقدار التركيز الهائل الذى مارسه البنيويون على قضية الشكل السردى وإيلاؤهم جهودا كبيرة من أجل تصنيفه ووضع النماذج الطامحة لاستيعاب مختلف تبايناته.

ولقد أثرت هذه الجهود فى نقادنا العرب الذين حاولوا وضعها موضع التطبيق فى مجال دراسة الرواية العربية. وهنا يجدر بنا أن نذكر جهود الأستاذ الدكتور/ صلاح فضل التطبيقية فى كتبه «شفرات النص» ١٩٩٠ و «إنتاج الدلالة الأدبية» ١٩٩٣، غير أنها بلغت أوجها من حيث التركيز والتأصيل فى كتابه «أساليب السرد فى الرواية العربية» ١٩٩٢، حيث يحاول إثبات أن النقد العربى قادر على التعامل مع المفاهيم النقدية الجديدة وتطبيقها على النصوص الروائية المحددة. ورغم أنه يدعو هنا إلى أن يقتصر البحث المنهجى التجريبى الذى يقوم على الرسوم والجداول البيانية «المجافية بطبيعتها للحس الفنى والتذوق النقدى لألوان الشعرية المتفاوتة» على الدوائر الأكاديمية والجامعية لتكوين قاعدة معرفية ونظرية صلبة، إلا أنه لا يعزلها عن الممارسة النقدية التطبيقية للأعمال الإبداعية المتجددة، بل يدعو إلى أن «تنطلق منها وعلى هديها الممارسات النقدية العامة التى لا تفقد بهجة المصاحبة الحميمة للنصوص بمنطق الأدب ولغته الأثيرة».(١١٠)

وهو بذلك يحل مشكلة صعوبة لغة النقد الحديث واستعصائه على القارئ العادى. من حيث إنه يسعى إلى استخلاص عدد من المؤشرات الدالة تسمح بإقامة تصنيف نوعى جديد يتيح رصد الأساليب السردية، طارحا أن هذه المهمة لا تتم إلا بالانتقال من مرحلة التنظير وطرح المناهج إلى ما يسميه «بالعملية الجدلية» المتمثلة فى التطبيق العملى على نصوص بعينها عبر الإنتاج الروائى فى الثقافة العربية «حيث يمكن تشغيل آليات القراءة والتأويل والتصنيف، ومقاربة الإبداع بحس تركيبى أيضا، يبتعد عن الحرفية المدرسية فى تشغيل المفاهيم، محاولا الإنصات لإيقاع النص الحميم واكتشاف خصوصيته فى الوقت الذى يمسك به (الناقد) بخواصه النوعية التى تجمعه مع غيره فى أسلوب واحد».(١١١) وهوفى هذا الصدد يقترح ثلاثة أساليب سردية رئيسية فى الرواية العربية:

١ ـ الأسلوب الدرامى

«ويسيطر فيه الإيقاع بمستوياته المتعددة من زمانية ومكانية، ثم يعقبه فى الأهمية المنظور وتأتى بعده المادة المقدمة».

٢ ـ الأسلوب الغنائي

«تصبح فيه الغلبة للمادة المقدمة فى السرد، حيث تتسق أجزاؤها فى نمط أحادى يخلو من توتر الصراع، ثم يعقبها فى الأهمية المنظور والإيقاع».

٣ ـ الأسلوب السينمائى

«ويفرض فيه المنظور سيادته على ما سواه من ثنائيات ويأتي بعده فى الأهمية الإيقاع والمادة».
غير أن الأستاذ الدكتور/ صلاح فضل يؤكد ـ إلى جانب ذلك ـ أنه لا توجد حدود فاصلة ولا قاطعة بين هذه الأساليب، إذ تتداخل بعض عناصرها فى كثير من الأحيان، ويختلف تقدير العنصر المهيمن من قراءة نقدية إلى أخرى، مما يجعل التصنيف غير مانع بالمفهوم المنطقى. كما أنه يرصد بعض الخواص التى يمكن أن تخرج عن العناصر التى تمت ملاحظتها فى هذا التصنيف، وتتوزع على نحو ما فى بعض مناطقه، مما قد يوهم بتكوين أسلوب مخالف. وذلك مثل الصبغة الملحمية المتجسدة فى عدد من الروايات العربية، نتيجة لهيمنة المادة الروائية على العناصر الأخرى، مما يجعلها شديدة القرب من الأسلوب ألغنائى. غير أن ذلك بذاته يؤكد أن التصنيف غير مانع. وهو لذلك يؤكد أن جهده فى هذا الكتاب ما هو إلا محاولة أولية تصبو إلى تمثيل الواقع الإبداعى والتعبير النقدى (المتمثل للنظرية والواعى بالأطر النقدية) عن خصائصه السائدة. إن هذه المحاولة التقريبية الجادة للدكتور/ صلاح فضل، وإن لم تدع لنفسها الكمال، إلا أنها تعد فى طليعة الأعمال التى عالجت الإبداع الروائى العربى عبر وعى عميق ورصين بالنظرية النقدية المعاصرة، كما أنها تمتاز عليها بأنها لا تجعل النص فى خدمة النظرية.(١١٢)

وإنما تجعل النظرية معينا وعاملا منشطا، ومشروعا مقترحا لفهم النص. فلا تكون قيدا عليه، بل مدخلا لفهم عالمه.

استخلاص

لقد اتضح مما سبق تركيز النقد الاجتماعى على العناصر المنتجة للنص الروائى، وفى الوقت نفسه الدور الاجتماعى (وربما السياسى) المتوخى كأثر ينبغى أن يهدف النص إلى أن يبثه. كما أنه تعامل مع آليات البناء النصى وجمالياته الخاصة لكن بدرجة تقل كثيرا عن عنايته بالعنصر السابق. بينما اقتصر النقد البنيوى (فى معظم معالجاته) على تناول النص فى ذاته دون النظر إلى أية علاقات أو صلات بين النص وخارجه. ومن هنا فإن لدينا اتجاهين يقفان على طرفى نقيض، أحدهما يقف على النص الروائى من الخارج والثانى يقف عليه من الداخل. وبالطبع نتج ذلك عن اختلاف رؤيتهما الفكرية للعالم والإنسان بصورة جذرية.

غير أنه تبين وجود اتجاه ثالث يمكنه أن يجمع ميزات الاثنين معا، ورغم أنه لم يكتمل بعد ويصبح من القوة بحيث يقف كاتجاه مستقل، إلا أنه يمتلك من الإمكانات ما يجعله قادرا على بلورة أطروحاته واستكمال صياغة مقولاته. ذلك هو الاتجاه الذى يمثله ميخائيل باختين بصفة خاصة، وكذلك لوسيان جولدمان فى بنيويته التكوينية، خاصة أنه ـ بحكم المنهجية التى ينطلق منها ـ يسعى إلى توظيف إمكانيات كلا المنهجين معا. ومن المهم الإشارة إلى ما ألمح إليه بيير زيما فى كتابه «النقد الاجتماعى»، من إمكانية أن يستخدم النقد الاجتماعى وعلم اجتماع النص علم الدلالة

البنيوى فى تقديم النصوص النظرية والأيديولوجية مثلها مثل النصوص الأدبية بواسطة نماذج فاعلية، متتبعا محاولات جريماس فى هذا الاتجاه. غير أنه يرى أنه من المحال الاكتفاء بالتطبيق الآلى للهيكل البنائى الذى اقترحه جريماس، حيث يحتاج علم اجتماع النص فى رأيه لكى يتمكن من شرح البنى الفنية فى سياقها الاجتماعى، إلى مفاهيم لغوية وسيميوطيقية أخرى لا توجد فى علم الدلالة البنيَوى، مع أخذه ببعض المفاهيم الأساسية الموجودة عند جريماس مثل مفهوم «الفاعل» أو النظير الدلالى Isotopie semantique.(١١٣) وهو ما يؤكد فى تصورى أهمية دراسة كلا الاتجاهين، حيث يمكنهما أن يوفرا معا إمكانيات هائلة تستطيع إضاءة العمل الروائى من الداخل ومن الخارج معا، ولكن حتى تتسق الرؤية فلابد من إقامة أو تطوير منهج يقوم بهذه المهمة المتكاملة دون أن يكون منقسما على ذاته من الناحية الفكرية العامة. وأتصور أن جهود باختين وجولدمان يمكنهما أن يمثلا أساسا معقولا جدا لهذا الطموح.

الهوامش

٧٠ ـ تودوروف، مقولات الحكاية الأدبية، مرجع سابق، ص ١٠٦.

٧١ ـ د. صلاح فضل، نظرية البنائية.. مرجع سابق، ص ٤٢٥ ـ ٤٢٦. ولمزيد من التفصيل حول مفهوم «النموذج» أو «النمط» وتاريخ إستخدامه فى النقد الأدبى، انظر كتابه «منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى»، مرجع سابق، من ص ١٣٩ حتى ١٦٢.

٧٢ ـ د. صلاح فضل.. نظرية البنائية..، مرجع سابق، ص ٤٢٦.

٧٣ ـ نقلا عن: رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوى، ترجمة منذر العياشى، مركز الإنماء الحضارى، بيروت، ١٩٩٣، ص ٦٣.

٧٤ ـ نفسه، ص ٦٤، وأرى هنا خطأ فى الترجمة، فالأصل المكتوب كالتالى: «قد عرف الشخصية بوصفها كائنا وليس بوصفها مشاركا»، والمعنى بذلك لا يتسق ومرامى البنيوية وبارت بالذات. وقد أكد لى صحة تصورى ورود نفس هذه العبارة عند جوناثان كوللر بالمعنى الذى أوردته فى المتن، أى بتقديم المشارك على الكائن. (كوللر، مرجع سابق، ص ١١٤).

٧٥ ـ انظر: زيما، النقد الاجتماعى، مرجع سابق، ص ١٧٩ ـ ١٨٠.

٧٦ ـ نقلا عن بارت، مدخل إلى التحليل..، مرجع سابق، ص ٦٥.

٧٧ ـ عن كوللر، مرجع سابق، ص ١٥.

٧٨ ـ تودوروف، مقولات الحكاية الأدبية، مرجع سابق، ص ١٠٦. وكذلك رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوى، مرجع سابق، ص ٦٦.

٧٩ ـ بارت، نفسه، ص ٦٧.

٨٠ ـ كولر، مرجع سابق، ص ١١٥.

٨١ ـ بارت، مدخل إلى التحليل البنيوى..، سابق، ص ٦٧.

٨٢ ـ كوللر، سابق، ص ١١٧.

٨٣ ـ بارت، مدخل إلى التحليل البنيوى..، سابق، ص ٦٦.

٨٤ ـ تودوروف، مقولات الحكاية الأدبية، مرجع سابق، ص ١٠٦.

٨٥ ـ لوكاتش، دراسات فى الواقعية الأوروبية، مرجع سابق، ص ٢٩.
٨٦ ـ نفسة، ص ١٣١ ـ ١٣٢.
٨٧ ـ لوكاتش، دراسات فى الواقعية الأوروبية، مرجع سابق، ص ٨٢.
٨٨ ـ لوكاتش، معنى الواقعية المعاصرة، سابق، ص ٣٩.
٨٩ ـ نفسة، ص ٦٦.
٩٠ ـ لوكاتش، تاريخ تطور الدراما الحديثة، شركة فرانكلين، بودابست، ١٩١١، الجزء الأول، ص ٧١ (بالمجرية)
Lukas Gyorgy, Amodern drama fejlodesenek Tortenete, Franklinc Trasulat, Budapest, .1917. I Kotet, VI oldal
٩١ ـ لوكاتش، دراسات فى الواقعية الأوروبية، مرجع سابق، ص ٩٧.
٩٢ ـ نفسه، ص ٩٤.
٩٣ ـ نفسه، ص ٨٩.
٩٤ ـ جورج لوكاتش، أهمية الواقعية النقدية اليوم، دار الآداب، بودابست، ١٩٨٥، ص ١٤٠ (بالمجرية) Lukas Gyorgy, Alritikairealizmusjelentosegema, szepirodalmikonyvikiado, Budapest, 1985, .130
٩٥ ـ تيودور أدورنو، وضعية السارد فى الرواية المعاصرة، ترجمة محمد برادة، فصول صيف ١٩٩٣، ص ٩٢.
٩٦ ـ نفسه ـ ص ٩٥.
٩٧ ـ زيما، مرجع سابق، ص ١٧٩.
٩٨ ـ بارت ، التحليل البنيوى..، سابق، ص ٧٠.
٩٩ ـ نفسه، ص ٧١.
١٠٠ ـ بوطيب عبدالعالى، مفهوم الرؤية السردية فى الخطاب الروائى، عالم الفكر، يونية ١٩٩٣، ص ٣٣.
١٠١ ـ نفسه، ص ٣٥.
١٠٢ ـ انجيل بطرس سمعان، وجهة النظر فى الرواية المصرية، فصول، العدد رقم ٢، ١٩٨٢، ص ١٠٣.
١٠٣ ـ لمزيد من التفصيل، انظر: بوطيب عبدالعالى، سابق، ص ٣٦ ـ ٣٩.
١٠٤ ـ بارت، التحليل البنيوى..، سابق، ص ٧٧.
١٠٥ ـ تودوروف، مقولات الحكاية الأدبية، ص ١١١.
١٠٦ ـ بارت، مدخل إلى التحليل البنيوى..، سابق، ص ٧٢ ـ ٧٤.
١٠٧ ـ تودوروف، مقولات الحكاية الأدبية، ص ١١٢ ـ ١١٣/
١٠٨ ـ رينيه ويلليك، أوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة محيى الدين صبحى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ٢، ١٩٨١، ص ٢٣٥ ـ ٢٣٦.
١٠٩ ـ لمزيد من التوسع، انظر:
ـ د. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطنى للثقافة والفنون، الكويت، ١٩٩٢، ص ٢٩٩ ـ ٣١٢.
ـ د. صلاح فضل، النظرية البنائية فى النقد الأدبى، مرجع سابق، ص ٤٣٥ ـ ٤٤٠.
١١٠ ـ د. صلاح فضل، أساليب الرد فى الرواية العربية، دار سعاد الصباح، الكويت ، القاهرة، ١٩٩٢، ص ٨.
١١١ ـ نفسه ، ص ١٠.
١١٢ ـ انظر كتابى سعيد يقطين:
ـ تحليل الخطاب الروائى، المركز الثقافى بيروت ـ الدار البيضاء. ١٩٨٩.
ـ انفتاح النص الروائى، المركز الثقافى بيروت ـ الدار البيضاء. ١٩٨٩.
١١٣ ـ بير زيما، مرجع سابق، ص ١٨٠ ـ ١٨١.

م

متابعة

جـــارودى فـــى مـــصر
مـــصر فـــى جـــارودى

مجدى حسنين

جارودى فى القاهرة، جاءنا بدعوة من وزارة الثقافة كى يلتقى مع مثقفى مصر ورواد معرض القاهرة الدولى الثلاثين للكتاب، يملؤه حماس الشباب وهو ابن الخامسة والثمانين، ويثق فى الانتصار ثقة من لا يخشى الهزيمة مهما كانت كبيرة، وأن تراه وتسمعه وتتابع لقاءاته فى المنتديات المختلفة التى حرص على زيارتها، يقفز إلى ذهنك العديد من الأسئلة: ما بال مثقفينا وقد أقعدتهم الشيخوخة وسنوات العجز قبل أن يصلوا إلى ما وصل إليه جارودى من عمر؟ ولماذا لا يداخلهم حماس الرجل دون خوف أو حسابات لسلطة ما؟ وكيف نفتش عن هذه الثقافة الموسوعية التى تواصلت مع جارودى بلا انقطاع طوال مسيرته، عسانا نجدها فى عدد نادر من المثقفين، يعرفون معانى التواضع، ويدركون دورهم النموذجى مع أنفسهم ومع الناس، وهل يمكننا أن نعيش مثلما عاش، ونمر بنفس ما مر من تجارب، ونتخذ نفس المواقف، ونؤمن بالحق ذاته، ولا نخشى فيه لومة لائم أو جبروت جماعات الضغط أو مساومات أى لوبى هنا أو هناك؟

لعلها الحسرة الداخلية التى انتابتنى وأنا ألف وراء «جارودى» فى لقاءاته المتعددة بالقاهرة، نعم الكلام الذى قاله فى أول لقاء له بمعرض القاهرة الدولى الثلاثين للكتاب، هو نفس الكلام الذى تكرر فى اللقاءات الأخرى، بلا زهق أو ملل من جانبه، لكنه الحرص الداخلى الذى يدفعه إلى كسب مناصرين جدد، حتى لو لم يفعلوا له شيئا، يكفيه فقط أن يعرفوا أنه فى يوم من الأيام مر من هنا

رجل مثقف اسمه «روجيه جارودى» سعى إلى قول الحقيقة بلا خوف.

الجانب الآخر من هذا الحرص، هو حرصى أنا على الاستماع إلى التعليقات الجانبية، عن أحاديث الرجل، والأسباب التى دفعته إلى المجىء إلى القاهرة طلبا لهؤلاء المناصرين، الذين شحت بهم الأوطان الواقعة بين ضروس الفك الصهيونى، ذلك الفك الأقوى والأقدر على قطع أى لسان يتفوه بجزء من الحقيقة، فما بالنا لو كانت الحقيقة كلها، أليس الأجدر فى هذا المقام أن نهتف على لسان الشاعر الفرنسى «بول إيلوار» للفرنسيين أنفسهم قوله الخالد: «أيتها الحرية.. لقد ولدت كى أهتف باسمك»، إذ يبدو أن فرنسا اليوم تأكل تاريخها وأبناءها.

وبصرف النظر عن الحكم الذى أصدرته محكمة باريس الجزئية على «جارودى»، سواء بالإدانة أو البراءة، فتكفينا الدلالات التي أثارتها هذه القضية - ولم تزل تثيرها - بما تمثله من أبعاد خطيرة، نرجو لها مزيدا من التضخم والتفجير حتى تتكشف ومؤسسات الحكم العربية كل الأبعاد، التى تهمنا - فى الواقع - أكثر من الحكم الصادر، خاصة أن «جارودى» نفسه لم يشغل باله كثيرا بهذا الحكم، ولم يصبه بالعجز والشلل فى الدفاع عن رأيه وعن زيارة عدد من العواصم العربية للغرض ذاته، وأكد هو ذلك فى كل اللقاءات التى عقدها بالقاهرة، بدءا من معرض الكتاب، مرورا بنقابة الصحفيين، ونهاية بلقائه فى جمعية القانون الدولى.

فالرجل على يقين من أن الإدانة قادمة لا محالة، ولا خيار أمام القاضى فى ذلك، إذ يستند فى حكمه رلى نصوص ومواد معمول بها فى القانون الفرنسى، وافقت عليها الجمعية الوطنية - البرلمان - ورفضها مجلس الشيوخ، وهو القانون المعروف باسم «جيسو فابوسن» - وزير المواصلات الفرنسى السابق - وهذا القانون صدر فى فرنسا فى ١٣ يوليو عام ١٩٩٠، والذى ينص علي معاقبة كل من أنكر تعرض اليهود للقمع والإبادة خلال الحرب العالمية الثانية، وقال «جارودى» عن هذا القانون:

«إنه يعيد فى فرنسا جريمة الرأى التى سادت عصر نابليون الثالث وجعلت قانونا قمعيا يعوض ضعف الحجج».

صاحب السوابق

وليست هذه هى المرة الأولى التى يقف فيها «جارودى» أمام المحكمة، فهو فى العرف الشعبى «صاحب سوابق»، بمعناها الإيجابي، إذ فى غضون عشر سنوات تعرض المفكر الكبير إلى محاكمتين، الأولى عام ١٩٨٧، والثانية هذا العام ١٩٩٨، والمحاكمتان دفعت بهما الجهات والجمعيات الصهيونية فى فرنسا ضد المفكر الذى تجرأ على قول الحقيقة، دون رهبة من جبروت أو طاغوت الصهيونية، والواضح أن الصورة بين الأمس واليوم لم تتغير، التى رسمها هذا المفكر عن السياسة الإسرائيلية التى تجسدت فى خرقها لأبسط حقوق الإنسان، كما أن جارودى لم يغير موقفه منذ مقاله الشهير «بعد المجازر فى لبنان: معنى الاعتداء الإسرائيلى»، حتى كتابه الحالى «الأساطير المؤسسة للسياسة الإسرائيلية»، الذى قامت عليه القضية الحالية.

ولعنا فى المحاكمتين أن نتمثل قول «سقراط» أثناء محاكمته - هو الآخر - عندما قال: «لا يلزمنى أن يقبل كلامى، وإنما يلزمنى أن يكون صائبا»، وهو المنطلق الذى دفع به جارودى فى قراءة تاريخ

الاستشهاد الصهيونى، ومحاولته الدائمة ابتزاز الإنسانية، بدعوى المحارق التى تعرض لها اليهود فى أفران الغاز التى أعدها هتلر لإبادتهم أثناء الحرب العالمية.

وقبل الدخول فى تفاصيل هذا التمثل الذى سار على دربه عدد من الفلاسفة والمفكرين فى تاريخ أوروبا، لم يكن آخرهم «جارودى»، لنا أن نقف إيجازا عند مسيرة هذا المفكر، والحياة التى عاشها وجعلت منه قويا فى إيمانه بما اعتنقه من أفكار وقيم محصها العلم والبحث تمحيصا. إذ ولد «جارودى» بمدينة «مرسيليا» الفرنسية فى ١٨ يوليو عام ١٩١٣، لأبوين ملحدين، فى بيئة عمالية متواضعة، وتفتحت عيناه على بوادر الأزمة الاقتصادية العالمية التى زعزعت الثقة فى النظام الرأسمالى، وعلى انتشار الفاشية فى إيطاليا، ووصول هتلر وحزبه النازى إلى الحكم فى ألمانيا، ووسط هذا المناخ من القلق والإحساس بعبثية الحياة، قرأ كتابا ظل الأثير لديه طوال حياته، وهو كتاب «خوف وارتجاف» لكير كيجارد، وتأثر بتأملاته فى واقعة إذعان إبراهيم (عليه السلام) لربه، وإقباله بإيمان على التضحية بابنه، على عكس المناهج المحدودة، ولذلك يقول هنا:

«يبقى القبول بكلام الله بلا قيد أو شرط هو المثل الهادى فى مركز حياتى»، ومنذ هذه اللحظة تبلورت فى عقله وروحه القضية التى ستشغله طوال حياته، وأن يصبح للحياة معنى.

وفى مقتبل حياته اتخذ قرارين لم ير فيهما أى تناقض، فقد اعتنق البروتستانتية فى سن الرابعة عشرة، ثم انضم إلى الحزب الشيوعى الفرنسى وهو فى الثانية والعشرين، أملا فى عالم أكثر عدالة وإنسانية، عندما أصبحت الاشتراكية هى طريق الأمل الوحيد أمام قطاعات واسعة من الشباب الأوروبى وشباب العالم الثالث أيضا، وهو يؤكد ذلك بقوله: «لم أكن فى يوم من الأيام ملحدا، حتى عندما كنت عضوا فى اللجنة المركزية للحزب الشيوعى الفرنسى، فقد كنت فى الوقت نفسه رئيسا للشبان المسيحيين البروتستانت، وانتسبت للحزب الشيوعى كمسيحى»!».

وفى العام نفسه الذى انضم فيه للحزب الشيوعى، قرر «جارودى» الدراسة فى جامعة «رابانداراناث طاغور»، حيث كان مشبعا بروحانية الهند، لكنه لم يجد الطريق لتنفيذ هذا القرار، إلا أنه يكشف عن جذور التطورات الفكرية اللاحقة لجارودى ورؤيته التى تستبعد أى تناقض بين العقلانية والروحانية.

وفى الجزائر أول لقاء مباشر لجارودى مع الإسلام، كمنظومة قيم ذات مصادر غير غربية، ففى ٤ مارس عام ١٩٤١ تزعم جاروى مظاهرة لخمسمائة من زملائه المناهضين لسياسة فرنسا وللنازية فى معتقلهم بجلفة جنوبى الجزائر، وبعد ثلاثة إندارات من قائد معسكر الاعتقال لهم، أصدر أوامره للجنود بإطلاق النار عليهم، فرفضوا حتى بعد تهديدهم بالسياط، ولم يفهم جارودى سبب رفضهم للوهلة الأولى، لكنه عرف فيما بعد أن هؤلاء الجنود كانوا من الجزائريين المسلمين، وأن شرف المحارب المسلم يمنعه من أن يطلق النار على أعزل، وعرف يومها أنه أمام منظومة قيم متكاملة لها اعتبارها، يقول: «كانت هذه أول مرة أتعرف فيها على الإسلام، من خلال هذا الحدث المهم فى حياتى، وقد علمنى أكثر من دراسة عشر سنوات فى السوربون!».

ومنذ ذلك اليوم عكف جارودى على دراسة تلك الحضارة على الشاطئ الآخر من البحر، وفى عام ١٩٤٦ وضع كتابا بعنوان «الإسهام التاريخى للحضارة العربية فى الحضارة العالمية»، سرعان ما

ترجم للعربية ونشره ضباط وطنيون مصريون فى القاهرة، وبسبب هذه الدراسة ذاتها ومخالفتها للتوجه الفكرى والسياسى السائد فى فرنسا وأوروبا آنذاك، طرد «جارودى» من تونس.

ومنذ عام ١٩٤٥ يصبح جارودى ولسنوات طويلة عضوا فى الجمعية الوطنية (البرلمان) فى فرنسا، ويبدأ عام ١٩٤٧ فى وضع موسوعة النهضة الفرنسية، التى حشد لها أكبر مبدعى العصر حول يقظة الثقافة الوطينية الفرنسية، منتهجا فيها قضية المصير الإجمالى للإنسان، وهو المنظور الذى كان له الأثر البالغ فى مشروع إصلاح التعليم فى فرنسا.

وفى عام ١٩٥٣ جاءت رسالته للدكتوراه بالسوربون حول «النظرية المادية للمعرفة»، وهو ما اعتبره فيما بعد أسوأ كتبه، والكتاب الوحيد الذى منع إعادة طبعه فيما بعد، والذى قال عنه: «لا عذر لى إلا التصور الخاطئ للروح الحزبية، التى تحمل من المشاركة فى الأخطاء الفكرية للرفاق واجبا»!

وتنتهى هذه الفترة فى حياة «جارودى» بتفجر الأزمة وحدة القلق إزاء المشروع الحضارى الغربى كله، والتى لخصها بقوله: «لقد كانت الثورة تعنى حتى ذلك الوقت الوعى بأزمات الواقع القائم، بينما أصبح الأمر الآن يتعلق بالحاجة إلى نظم جديدة للحياة كلها».

ويقول «فؤاد السعيد»: إن مدخل جارودى للحضارات غير الغربية، لم يكن مدخلا معرفيا أيديولوجيا، بقدر ما كان مدخلا يختلط فيه جانبا الإيمان الصوفى والتأمل الجمالى فى الوجود فى الوقت ذاته، فمنذ الخمسينيات والرجل يمارس التدريس فى الجامعة كأستاذ لعلم الجمال وفلسفة الفن، وكماركسى مجدد جاء كتابه «واقعية بلا ضفاف» عام ١٩٦٤، ليفجر نقاشا واسعا فى الأوساط الثقافية عامة، إذ أعاد النظر فى المفهوم الضيق الذى كان سائدا آنذاك حول الواقعية فى الفن، من خلال دراسة مبهرة أبرزت تلك النقلة الكيفية التى أحدثها كل من بيكاسو فى الفن التشكيلى، وكافكا فى الأدب.

ويواصل «جارودى» فى هذه المرحلة مسيرته الفكرية التى أنتجت فى نهاية المطاف إعلان اعتناقه للإسلام، وأن جذور الحضارة الغربية نبتت فى الشرق فى حضارة مصر فى أفريقيا، وحضارة ما بين النهرين فى العراق.

ألف «جارودى» حوالى خمسين كتابا، ترجم منها إلى العربية عشرون كتابا، تمثل الذخيرة الحية لرؤية مفكر ماركسى مجدد، لم ينف الجانب الروحى فى حياة الإنسان، وسعى بكل قوة لتأكيده والإعلاء من شأنه، وشاهد على هذا التردى الذى يعيشه العالم المعاصر، متجسما فى الرؤية الأخرى لهذه الخسارة التى تدعى الحرية والديمقراطية فى جانب، وتجس الجوانب الأخرى، حتى يظل بريقها لامعا، يزين للناس التطلع إليهم، وتسر قاصرى النظر الذين لا يرون من هذه الحضارة إلا جانبها اللامع.

حديث القلب

فى كل لقاءات «جارودى» بالقاهرة خلال شهر فبراير ١٩٩٨، جاءت الأحاديث واضحة وجلية، آثر فى بدايتها أن يفتتحها بقوله «بسم الله الرحمن الرحيم»، موضحا أن القضية المنظورة فى الحقيقة

هي محاولة تثبيت الأفكار عندما يتصوره الإسرائيليون، خاصة أنهم أدخلونا إلى الماضي، وإلى الوقوف عند عدد اليهود الذين أحرقوا في محارق النازي، وغيرها من القضايا التي تعرضت إليها في كتاب «الأساطير المؤسسة للسياسة الإسرائيلية»، فمشكلة إسرائيل الحالية والتي ترجع إلى عام النكبة ١٩٤٨، وبمساعدة أمريكا من شأنها أن تفجر حربا عالمية ثالثة، وما أثار حفظيتي لكتابة هذا الكتاب، هو قراءتي لكتاب «صدام الحضارات» الذي توقع فيه كاتبه نوعا من الصدام بين الحضارة الشرقية ممثلة في الإسلام والكونفوشيسية، وبين الحضارة الغربية ممثلة في المسيحية واليهودية، وبالطبع المشروع الأمريكي الحالي يفكرنا بكتاب هرتزل، الذي صدر عند بداية التفكير في نشأة الدولة الإسرائيلية، لأنه يتمثل في نفس الدوافع في محاولة تقويم الحضارة الغربية مقابل البربرية الشرقية، فالهدف الإسرائيلي الحالي هو محاولة اهتزاز البلدان العربية، وهو الهدف الذي جعلني أكتب هذا الكتاب.

وتركزت معظم الأسئلة في معظم لقاءات جارودي حول العراق والأزمة الحالية، وانهيار الشيوعية والعدوان الدائم على الإسلام، باعتباره العدو الآخر للغرب، والعولمة، ومستقبل العرب والإسلام في ضوء الهيمنة الأمريكية وسيطرتها، والمقارنة بين سلمان رشدي الذي دافع عنه الغرب، وعن حريته عندما وجه شتائمه للعرب وللمسلمين، وبين حرية «جارودي» في رؤيته للسياسة الإسرائيلية.

يقول «جارودي»:

«ما يخص سلمان رشدي الذي أعتبره البعض رمزا لحرية الفكر، طالما أن هذه الحرية سوف تدين وتشتم أحدا آخر غير إسرائيل، ولذلك لم يجدوا غضاضة في الدفاع عن حريته، في حين اعتبروني أنا مهمشا في هذا السياق، سياق الحرية، وشخص غير مرغوب فيه، والرد على هذا السؤال لا يفهم إلا إذا عرفنا أن السيطرة على وسائل الإعلام في الغرب، هي في أيدي الصهيونية بنسبة لا تقل عن ٩٥٪، وباسم الحرية من الممكن في أوروبا، أو تحديدا في فرنسا أن تنتقد ميتران أو أي شخص آخر، وصولا إلى بابا الفاتيكان، لكن لا يمكن أن تقترب من إسرائيل، وإلا فأنت في هذه الحالة ضائع لا محالة».

ويضرب جارودي المثال على حرية التعبير في فرنسا وهو عندما نشر كتابه « فلسطين أرض الرسالات الدينية» إذ وجد الناشر نفسه مهددا بعدما حطموا مكتبته، واضطر أن يرسل إلى بقية الكتب التي كانت عنده، حتى ينفد بجلده من هذه التهديدات التي تلاحقه، أيضا هناك مثال آخر هو فترة أزمة الخليج، وفي هذه الأزمة لم يتحدث جارودي عن صدام أو النظام العراقي، لكنه انتقد اشتراك فرنسا في هذه الحرب التي رآها استعمارية، لكن السيدة التي سمحت له بإجراء هذا الحوار في التليفزيون الفرنسي، طردت في اليوم التالي مباشرة، لأنه قال ما لا يجب أن يقال، وانتقد تبعية فرنسا لأمريكا بهذا الشكل المخزي، المثال الآخر الذي ضربه «جارودي» هو ما ظهر ووضح بعد صدور كتابه «الأساطير المؤسسة للسياسة الإسرائيلية»، إذ حدث أن تعرض الناشر لهجوم جسدي، واضطر أن يزيح كل النسخ من المكتبة، وهو ما حدث أيضا لناشر آخر في اليونان - الكتاب ترجم ونشر في ٢٣ بلدا - وحدث اعتداء على الناشر اليوناني بالمولتوف، كما أن كل المكتبات التي عرضت ونشرت الكتاب في سويسرا تم تقديمها إلى المحاكمة، وحكمت عليهم بالإدانة، رغم أن هذا الكتاب لم يتم



منعه أو تداوله فى فرنسا حتى الآن.

وأوضح ما ظهر أثناء محاكمته، التى تبين كيفية التلاعب بالكلمات والمفاهيم، محاولين أن يظهرونى كمعاد للسامية، وهذا غير حقيقى، إذ أننى أحترم اليهودية، وأعادى الصهيونية كسياسة عدوانية، ولكنهم لا يريدون أن يأخذوا هذا فى الاعتبار، وأرى أن أوضح أنه وصلت لى رسالة من الفنان اليهودى «مينسون» - الموسيقار - الذى أرسل لى كتابا كتبه والده عن انهيار اليهودية، وتصوره فى هذا الانهيار لليهودية سيتم على يدى الصهيونية، لأنهم نزعوا «الله» من اليهودية، ووضعوا بدلا منه «إسرائيل»، وهذا الفنان اليهودى قال لى إن والده كان حاخاما إسرائيليا، وأوضح إننى بين المسلمين مثل والده وسط اليهود، لموقف الرفض والمعارضة الذى اتخذه من هذه السياسات الإسرائيلية.

وجاء سؤال عن اعتناق جارودى للإسلام وهل كانت ستتم محاكمته لو لم يتم هذا الاعتناق للإسلام، وهنا رد جارودى على أن مسألة حقوق الإنسان هنا تبدو مزدوجة، كما هو الحال فى حالة العراق مثلا، إذ يعتبرونها لم تستجب لقرارات الأمم المتحدة، وبالتالى يوجب ذلك أن تقع عليها العقوبات، فى حين أن إسرائيل فى المقابل رفضت ١٧٢ قرارا لهذه الأمم المتحدة، ولم تحدث لها أية عقوبات، وكذلك الحال عندما أعلنت إسرائيل عن ضمها للقدس، رفضت أمريكا هذا الضم لكن الأمم المتحدة لم تقرر أية عقوبات، ولم تقبل أمريكا هذا، ونجحت محاصرة العراق، وهناك ٥ آلاف طفل عراقى مهددون تحت هذا الحصار، وهو ما يعنى عدم العدل، بل الظلم البين، فى حين نرى أن القدس مدينة دينية، لكن الكويت عاصمة محاطة ببراميل البترول، الافك الحادث حاليا، الذى نرصده حول ما يتعلق بالعراق، والقول بعملية التفتيش التى نسمع عنها منذ ٧ سنوات، ولكنها لم تتم، رغم أن التقنيات التى تمتلكها أمريكا وتستطيع أن ترصد كرة تنس على بعد ٣٦ ألف كم، وهو ما يعنى أن الإصرار على دوام هذا التفتيش وعدم الانتهاء منه أن القائمين عليه إما أن يكونوا متخلفين أو لديهم سوء طوية، وهى الأساس، لذلك أرى أن هذا التفتيش هو فى الأصل تفتيش سياسى، وكأنهم سيظلون يبحثون عما يخبأه صدام حسين تحت سريره من قنابل نووية، ونتيجة هذا التفتيش هو وجود أكثر من ٣٠٠ ألف طفل أقل من ٥ سنوات معرضين للتدمير، والدور القادم على إيران ثم ليبيا وربما تدور الدائرة على دول الخليج نفسها.

ورحب الكاتب «أحمد سويلم» بوجود جارودى كعضو فخرى لاتحاد الكتاب المصريين، وتساءل عن تسلل الصهيونية إلى كل النظم الحاكمة فى العالم، فى السياسة والاقتصاد والاجتماع، وكأن الأمر أصبح بوجود فريقين فريق يخطط ويفكر، وفريق آخر ينفذ ما تم التفكيز له. فما رؤيتك لمستقبل العالم بعد هذا الخلل الذى حدث على يد الصهيونية؟

ورحب جارودى بعضوية الاتحاد، رغم أنه لا يكتب بالعربية، لكنه فخور بهذه العضوية، وأشار إلى أن الخلل القائم يعود إلى الهيمنة الأمريكية التى تود أن تفرض سيطرتها على العالم وعلى جميع المنظمات العالمية. والسؤال الذى يطرح نفسه الآن هو: ما رد الفعل وماذا نفعل؟

وأجاب بأن العلاج المتواضع الذى يأتى منه كمواطن بسيط لا يعطى النصائح لأحد، لكن هناك أربعة طرق لمقاومة هذا الخلل بعدما أصبحت الأمم المتحدة أداة أمريكية، والجريمة الجديدة التى تتم

اليوم، وهى جريمة إبادة شعب بالكامل فى العراق، والموقف الذى يجب أن نأخذه هو أن نستقيل من هذه المنظمة «الأمم المتحدة»، فكلنا يعرف أن الجات وما تفرضه علينا من قيود وكذلك البنك الدولى والموقف الواضح هو رفض كل هذه المنظمات الدولية التى تتم عبرها الجرائم ضد الشعوب الضعيفة.

والخطوة الثانية التى أتصور أنها إيجابية، هى العمل على إنشاء باندونج جديدة التى نشأت فى الخمسينيات فى ظروف تاريخية مختلفة، فى إطار الثنائية، وجمعت تحت لوائها الدول التى عانت من الاستعمار ومن ضغوط الهيمنة العالمية وحاولت أن تشكل نوعا من الحياد، والآن نظرا لعدم وجود هذه الثنائية اليوم فيجب أن تجتمع البلاد فى باندونج جديدة ضد سياسة الحرب التى تخوضها أمريكا ضد الدول الضعيفة، وألا تضم هذه المجموعة دولا عربية فقط، بل من الممكن أن تنضم إليها الصين التى ترفض هذه السياسات التى تنتهجها أمريكا.

وعناصر هذا التجمع بدت واضحتا فى مقاطعة مؤتمر، الدوحة، فى الوقت الذى بدأت فيه أعمال القمة الإسلامية فى إيران، وهذه مبادرة إيجابية، فى ظل المبادرة الثالثة من وجود طريق الحرير الذى يسعى إلى وحدة العالم، بعيدا عن مفاهيم العولمة التى لا تؤمن إلا بإله واحد وهو إله السوق، حيث كل شىء يباع ويشترى، وربما تكون هذه الخطوات صعبة، لكنها تمثل دافعا إذا ما عرفنا أن الاقتصاد الأمريكى يعانى من حالة متردية، ولا يستطيع أن يستغنى عن مليارين من زبائنه، كما لا تستطيع أن تعيش إسرائيل أكثر ٦ شهور بلا حماية أمريكية، فقد قال أحد الكتاب الإسرائيليين إن إسرائيل يحميها قفاز من الصلب مبطن بالدولارات.

أما الإجراء الرابع فهو السعى لخلق سوق مشتركة لهذه الجماعة، ولا أعتقد أنها فكرة خيالية، لأن ٧٥٪ من الإمكانات الطبيعية موجودة فى دول العالم الثالث فى هذه الحالة ستحل مشكلة فلسطين والعراق.

ورفض جارودى الإجابة على السؤال الخاص برأيه فى الأنظمة العربية مؤكدا إن لم يأت ليعاقب أحدا أو يكافأ أحدا، وإنما أنا هنا غريب، فقط أقول رأى، وربما أرى أن الإرادة الشعبية فى الدول العربية هى البادية فى التحقق وأنا أرد على ما يقال فى فرنسا عن حقوق الإنسان إنه قبل أن تعطى فرنسا دروسا للآخرين، من المستحسن أن يكنسوا أمام بابهم.

وقال جارودى إن المستعمرين القدامى أصبحوا الآن مستعمرين - بالفتح - كما أن اتفاقية ماسترخيت التى أكدت على أن أوروبا هى العامود الاقتصادى للاتحاد عبر الأطلنطى، لكنها تبدو كما لو كانت تابعة لأمريكا، وكل أوروبا بها قانون جيسو، تخضع لأمريكا، والعولمة التى يطلق عليها البعض هى استعمار من نوع جديد، ويكفى أن نجد بريطانيا هى أولى الدول المدافعة عن ضرب العراق فى إطار تضامنها وتبعيتها لأمريكا، وهذا إعادة إنتاج للاستعمار مرة أخرى من جديد.

نجوم آخرون

لم يكن جارودى وحده هو نجم معرض القاهرة الدولى للكتاب فى دورته الثلاثين.

لكن النجوم الحقيقيين بعد جارودى فى الدورة الثلاثين لمعرض الكتاب كانوا: عبد الرحمن الأبنودى،

والمصادرة، وتزوير كتب نزار قباني، وارتفاع الأسعار.

أما الأبنودي فقد استطاع أن يقود بنفسه تنظيم وترتيب ودعوة المشاركين في الاحتفالية التي أعدها معرض الكتاب له في سراي الإسكان، والتي شارك فيها ماجدة الرومي ومحمد منير ومحمد رشدي وإبراهيم فتحي وجمال الغيطاني وسيد خميس ود. يسري خميس وآخرون، هذا في الوقت الذي ألغي فيه معرض الكتاب احتفاليتين آخريين عن نزار قباني ونازك الملائكة، ولم يجد الجمهور أمام نجومية الأبنودي سوى تحطيم الأبواب لمشاهدة نجوم الاحتفالية، كما لم يجد الأبنودي إلا التعبير عن زهقه من هذه العلبة الضيقة التي حشر فيها معرض الكتاب نجوم احتفالية الأبنودي بلا داعي.

والنجم الآخر هو غياب المصادرة، إذ لاحظ الجميع أن الكتب التي سبق مصادرتها لبعض المفكرين أمثال سيد القمني وخليل عبد الكريم وصادق العظم وسعيد العشماوي، معروضة في الأجنحة المختلفة بالمعرض، وهذا يحسب لهذه الدورة من معرض الكتاب، التي أتاحت كل الكتب بلا خوف أو قلق أو تحسب للمفتشين الذين يفاجئون معرض الكتاب عادة بتقرير المصادرة، وهو ما نتمناه دوما في الدورات القادمة.

والنجم الثالث هو «نزار قباني» الشاعر العربي الذي أكدت وعكته الصحية التي مر بها العام الماضي مكانته الجدير بها في قلوب الجمهور العربي، كما أكدت ريادته مع آخرين لحركة الشعر الغربي الحديث، لكن دار الحسام - وهي دار نشر مصرية صغيرة - سعت إلى تزوير عشرة كتب له، امعانا في هذه المحبة ورواجها، مما دفع دار الآداب - صاحبة الحق في نشر وتوزيع كتب نزار قباني - أن لجأت إلى النيابة لمقاضاة دار الحسام على ما اقترفته من تزوير، وانتهاكها لحقوق الملكية الفكرية، التي تضيع العائد على المؤلف وناشره الحقيقي، ولعله من الغريب أن تتم هذه الفعلة في الوقت الذي عقدت فيه بالقاهرة الندوة الدولية لحماية حقوق الملكية الفكرية تحت رعاية السيدة سوزان مبارك - حرم رئيس الجمهورية - مما دفع اتحاد الناشرين العرب إلى التأكيد على معاقبة الناشر المصري إذا ما حكم القضاء ضده ومصادرة الكتب المزورة وحرقها، وهو ما تم من قبل مع ناشرين آخرين في معارض عربية أخرى.

أما النجم الرابع الذي زاحم جارودي في معرض الكتاب هذا العام فهو الارتفاع الرهيب في أسعار الكتب، والتي جعلت الكثيرين ينظرون بحسرة إلى إنتاج المشروع القومي للترجمة الذي صدر منه ٢٨ كتابا بالمجلس الأعلى للثقافة، وإلى إصدارات دار الكتب المصرية، وإلى إصدارات دار المدى السورية، التي تميزت هذا العام بإنتاجها المهم والفريد، مما جعلها تنتهي مما حملته معها إلى القاهرة مرتين في أيام المعرض، رغم ضيق ذات يد المصريين.

ك كتاب

المصرى من مَثَله

(الشخصية المصرية فى الأمثال الشعبية)

عرض نقدى: **غادة الحلوانى**

تبحث د. عزة عزت فى هذا الكتاب (الشخصية المصرية فى الأمثال الشعبية كتاب الهلال - سبتمبر ١٩٩٧) أهم ملامح وسمات الشخصية القومية المصرية، من خلال تحليل مضمون الأمثال الشعبية المصرية، وقد انتهت إلى إبراز ست سمات رئيسية هى: ساخر، متدين، طيب عفوى، عاشق للاستقرار، فنان، ذكى حكيم. وتتفرع من كل سمة رئيسية عدة سمات فرعية.

تعرّف د. عزة عزت الشخصية القومية - بوجه عام - كما يلى:

«تتشكل الشخصية القومية من مجموع السمات الفردية التى تكتسب صفة العمومية، والتى يمكن أن نقول عنها «إنها سمات سائدة بين معظم أفراد مجتمع ما».

والواقع أن هذا التعريف تعريف عام للغاية، خاصة أن مفهوم الشخصية القومية يشهد تعددا فى المدارس الفكرية، حيث قامت كل مدرسة بوضع تعريف خاص، ومنهج متميز عن المدرسة الأخرى للمفهوم. وتكفى الإشارة إلى أحد المصادر التى إعتمدتها د. عزة عزت فى كتابها، وهو كتاب الأستاذ سيد ياسين «الشخصية العربية بين صورة الذات ومفهوم الآخرى»، حيث قام الكاتب من جهة بتوضيح المدارس الرئيسية المختلفة لدراسة الشخصية القومية، ومن جهة ثانية، قام بتحديد المدرسة الفكرية التى اعتمدها فى دراسته للشخصية العربية.

إن هذا التعميم الذى لم يسند ـ على الأقل ـ لمصدر ما فى تعريف الشخصية القومية، قد اضطر د. عزة عزت إلى أن تستعين بدراسات سابقة عن الشخصية القومية المصرية، منها دراسات اتخذت المنهج التاريخى والأنثروبولوجى، ومنها دراسات اعتمدت «علم الثقافة الشعبية» لتحديد أهم ملامح وسمات الشخصية المصرية، كإطار عام لبحثها فى الكتاب الذى نحن بصدد مناقشته.

فى حقيقة الأمر، لا تعد المزاوجة بين المناهج المختلفة خطأ منهجيا، إلا أن جوهر دراستها أو منهجها الذى اتبعته، وهو الاعتماد على الأمثال الشعبية فقط ـ كأحد صور الفولكلور المصرى ـ لدراسة ملامح وسمات الشخصية المصرية، قد جعلها تستعين بتلك الدراسات الأخرى، لتحديد الملامح الرئيسية للشخصية المصرية. فقد ذكرت وبخفة منهجية «قد تبرز آراء تقول إن اختيار المثل الشعبى بالذات لتحليل مضمونه والخروج بنتائج تحدد سمات شعب مصر، اختيار متميز».

وترد د. عزة عزت أن حجة هؤلاء تكمن فى أن «الأمثال الشعبية غير متداولة إلا بين العامة من الناس»، أو أنها «أسلوب سوقى فى الحديث»، أو أنها «مجرد تراث». وترد د. عزة عزت على الحجة الأولى فقط، وهى بالفعل الجديرة بالاهتمام لأن الحجتين الأخريين لا تصدران إلا ممن لا يعنيهم علم الثقافة الشعبية بقولها «لاحظت»(!) (إشارة التعجب فى كاتب المقال)، أن الأمثال أو المتبقى منها متداول بين جميع أفراد الشعب المصرى (..) كما أن لكل فئة أو طبقة أمثالها المختارة المتداولة بينها والتى تعبر عن بيئتها وقيمها».

يبدو أن لا حجة للدكتورة عزة عزت على ردها هذا، سوى ما جاء فى دراسة د. فاطمة المصرى «الشخصية المصرية، من خلال دراسة بعض مظاهر الفولكلور المصرى» (أحد المصادر المهمة للكتاب، فى دراسة تطبيقية قامت بها د. فاطمة المصرى لبعض الأمثال الشعبية فى صفحتى ١٤٣ و١٤٤ لتقيس بها نسبة تداول الأمثلة الشعبية بين فئات اجتماعية مختلفة، من خلال عينة محدودة، إلا أن هذه الدراسة التطبيقية لم تحدد على وجه الدقة ما هى الأمثال المتداولة بالفعل بين الطبقات المختلفة ومدى تأثيرها، والعلم بها كقيم بين الطبقات المختلفة.

من جهة ثانية، يبدو أن هذا الرأى، يتجاهل بالفعل مفهوم «الشعبى»، وهو ما لم تقم د. عزة عزت بوضع تعريف محدد له، تتبناه من خلال دراستها، لهذا جاءت الأمثال عن طريق ملاحظتها، متداولة بين جميع أفراد الشعب المصرى، وهو الأمر الذى يغطى التعريف المعمم للشخصية القومية، فمن هو الشعب المصرى، وإذا كانت له فئاته وطبقاته المختلفة، والتى تأتى الأمثال لتعبر عن بيئة وقيمة كل فئة، فما هى تلك الأمثال على وجه التحديد، التى تعبر عن بيئة وقيمة كل فئة، وإذا كان هناك تمايز، فلماذا التعميم؟ وما سنده المنهجى؟

صعوبة

بالرغم من جميع المحظورات المنهجية فى استخدام الأمثال الشعبية فقط لتحديد ملامح الشعب المصرى، أو أى شعب على الإطلاق، وهو الأمر الذى لم تتكلف د. عزة عزت أى عناء فى توضيحه أو

تبريره على نحو علمى، إلا أنه على الأقل كان يجب تصنيف الأمثال طبقا للطبقة أو الجنس أو العمر، وتحديد الفترة الزمنية التى تتم دراسة الأمثال خلالها، بل وتحديد الفترة الزمنية للأمثال على وجه التقريب، لأن تحديد «عمر - الفترة الزمنية» للأمثال، والفترة الزمنية التى تتم دراسة الأمثال خلالها، يعنى مدى فاعلية هذه الأمثال كقيم ومعايير إذا ارتضينا كل التعريفات التى ذكرت عن الأمثال، وتعنى أيضا الأخذ فى الاعتبار الحالة الاقتصادية - الاجتماعية التى تسود المجتمع، وهو الأمر الذى لم تستطع أى دراسة عن الشخصية القومية المصرية، سواء اتبعت المنهج التاريخى أو الأنثربولوجى أو الفولكلورى، أن تتجاهله، وبالفعل تذكر د. عزة عزت أن هذه الأمثال تعبر عن وضع المجتمع المصرى، منذ ثلاثة عقود، وقد حدثت تغيرات جمة عليه الآن، تستدعى منها القيام بدراسة أخرى؟! بينما فى وضع آخر، تذكر أن الأمثال الواردة، هى الأمثال المتداولة الآن، وقد قامت بعملية قياس لتعرف المتبقى من الأمثال، حيث قارنت بين «بعض كتب الأمثال، القديمة والحديثة» ولكن ما هو الأسلوب الذى اتعبته د. عزة عزت، لتتيقن من أن الأمثال التى وردت هى الأمثال المتداولة والمتبقية بالفعل؟!

وهكذا تعود د. عزة عزت لتؤكد بحسم رأته برغم التباينات والاختلافات الطبقية والريفية - الحضرية والجنسية والوظيفية - المهنية، وعوامل التنشئة والتعليم والتربية، «إلا أنه ما يزال يمكن القول إن هناك خلقا عاما وسلوكا مشتركا يعكسه (المثل الشعبى)، بل هو الأداء المثالى للتعرف على سمات الشخصية المصرية، لأنه قوانين اجتماعية شبه ملزمة، يخضع لها الجميع بصورة عامة أيا كانت طبقتهم خاصة الطبقة الشعبية بل وأغلبية الطبقة المثقفة».

قد نتفق على وجود خلق عام وسلوك مشترك، إلا أنه من الصعب أن يعكسه فقط المثل الشعبى، فى دراسة علمية جادة، كما أنه يجب تحديد الطبقة الشعبية وما هى فئاتها الاجتماعية، وتحديد الطبقة المثقفة وأصولها الاجتماعية واتجاهاتها الفكرية.. إلى آخره، لكى نتفق بالفعل على وجود خلق عام وسلوك مشترك بين جميع الطبقات المختلفة.

فى حقيقة الأمر، لقد استعانت د. عزة عزت بتلك الدراسات عن الشخصية المصرية، لتستخلص السمات الأساسية لهذه الشخصية، كما ذكرت فى تلك الدراسات، ثم قامت بالكشف عن هذه السمات، لتأكيدها أو دحضها من خلال الأمثال الشعبية المصرية، أى اختبرتها، من خلال معيار واحد فقط هو الأمثال الشعبية المصرية، هذا من جهة، ومن جهة ثانية، أكدت استحالة دراسة سمات وملامح الشعب المصرى من خلال الأمثال الشعبية.

إن المألوف هو استخراج السمات والملامح للشخصية القومية، من خلال دراسة بعض ظواهر الفولكلور، أو من خلال حدث تاريخى معين، أو من خلال تحليل خطاب فئة اجتماعية معينة، أو من خلال دراسة ظاهرة معينة والمثل المجسد للحالتين السابقتين، هو كتاب د. سيد عويس «ظاهرة إرسال الرسائل للإمام الشافعى»، أو تحليل خطاب نخبة معينة، خلال حدث تاريخى معين، أو دراسة سلوكهم تجاه حدث معين».

إن الغرض الأساسى للكتاب، هو تأكيد أو دحض بعض السمات التى ذكرت فى بعض الدراسات التى اختارتها د. عزة عزت عن الشخصية المصرية، من خلال الكشف عنها فى الأمثال الشعبية.

أما الغرض الفرعى، وهو خطوة مترتبة على الغرض الأساسى، هو حسم بعض القضايا المثارة حول الشخصية المصرية، مثل هل هذه الشخصية امتداد طبيعى للشخصية الفرعونية أم للشخصية العربية، أم هى مزيج منهما؟ وقد اهتمت د. عزة عزت بالشق الثانى من السؤال، حول العلاقة بين الشخصية المصرية والشخصية العربية.

بداية، ترى د. عزة عزت أن الشخصية المصرية، مزيج لثقافات مختلفة إلا أنه بإيضاح رأيها - من خلال التحليل الكمى للأمثال الشعبية، قد خلطت الكثير من الأوراق، فقد ناقشت على وجه التحديد رأى د. فاطمة المصرى فى هذا الأمر، حيث سردت د. عزة عزت، سمات الشخصية المصرية، التى أوردتها د. فاطمة المصرى، فى دراستها المذكورة سابقا، ورأت أنها سمات سلبية، مرجعها الفتح العربى. وسنورد بعضا من تلك السمات فيما يلى، مع التنويه أننا لا نناقش القضية بحد ذاتها ولكن نكشف عن النتائج التى خلصت لها د. عزة عزت فى هذا الشأن.

السمة الأولى: الفردية والسلبية، وترى د. فاطمة المصرى أنها ثورة ضد الجماعات التى ينتمى إليها الفرد المصرى، بينما تراها د. عزة عزت أنها سمات مستحدثة ودخيلة، إلا أنها لم تناقش أسباب هذا الرأى، برغم أنها من السمات الفرعية التى اتسمت بها الشخصية المصرية فى دراسة د. عزة عزت.

السمة الثانية: روح الفوضى وعدم الطاعة للسلطات والافتقار إلى الوعى الاجتماعى والمسئولية الوطنية، فما هو الرابط أو العلاقة بين عدم الطاعة للسلطات والمسئولية الوطنية؟!

السمة الثالثة: الميول العدوانية، وبينما ترى د. فاطمة المصرى أن هذه الميول العدوانية واستخدام التأدب كأسلوب أو وسيلة لإخفاء العداء الناتج عن الفقر والكبت الجنسى والاقتصادى والسياسى، كمولد لهذا العداء، ترى د. عزة عزت أن مصر الفقيرة دائما، لم تجد متنفسها عن هذا القهر بالعدوان، بل عبرت عنه بالفنون الشعبية، وفى لونين لا ثالث لهما: التصوف والمجون أو التحامق.

أولا: ترى د. عزة عزت أن تلك السمات مؤقتة، ولم تحدد معنى المؤقت أو مداه، بل وترجعها من ناحية ثانية إلى أنها سمات عربية، وليست مصرية أصيلة، وهنا نستطيع تحديد المؤقت بأنه منذ الفتح العربى، أم لعله منذ هجرة العمالة المصرية إلى الخليج، فى فترة السبعينيات، مع بداية الانفتاح الاقتصادى، حيث تقول إن هذه السمات يتسم بها بعض المصريين المولدين «أو «البزرميت».

ثانيا: أبرزت العديد من الكتابات الاجتماعية والاجتماعية - التاريخية قانون خاص «للثورة والتغيير» لدى الشعب المصرى، وهو ما قصدته د. فاطمة المصرى من أن الفردية والسلبية، هى ثورة ضد الجماعات التى ينتمى إليها المصرى، حيث يعتبر نوعا من المقاومة السلبية، كما أن الميول العدوانية أو «العدوان» المختفية تحت ستار التأدب، ونتيجة للفقر والكبت، لا تعنى «الدموية» التى تتصف بها شعوب أخرى محيطة، بل ردود أفعال بشرية طبيعية «صحية»، وتبرز فى «عادة الثأر» و «حرق الزرع» و «مفهوم العار» و «العنف الأسرى»، وكلها مظاهر تجسد العدوان أو الميول العدوانية،

التى يجب أن تكون نتيجة لعوامل اجتماعية واقتصادية وسياسية، أو نتيجة «لتخلف» المجتمع المصرى، حتى هذه اللحظة ولا يمنع أن يكون التعبير بالفن مرة، وبسلوكيات عنيفة مرة أخرى، كما أنه لا يتعارض مع سمة «الطيبة» التى تتفرع منها السلبية واللامبالاة واللاعقلانية كما ورد فى كتاب د.عزة عزت، هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية، إن الطبيعة لا تعنى الاستكانة والضعف (على طول الخط، فى الذهنية الشعبية المصرية خاصة فى شخصية «ابن البلد»)، وهذا ما تحاول أن تؤكد عليه د. عزة عزت، بأن الطيبة تعنى الاستكانة، وهو نتيجة طبيعية لاعتمادها على الأمثال الشعبية فقط لدراسة ملامح الشخصية المصرية عامة.

بما أن الغرض الفرعى، هو حسم بعض القضايا، فقد استنتجت د. عزة عزت فى دحصنها للصفات المذكورة، أن ظاهرة الإرهاب، ومسلسل قتل الأزواج (وهو ما يتنافى مع سمة الاستقرار الرئيسية)، وغيرها صفات مؤقتة، لأنها لا تتفق مع طبيعة المجتمع المصرى، فأية طبيعة وأى مجتمع مصرى، وما هى الأسباب الحقيقية وراء هذه الظواهر؟ وهل تكفى هذه الجملة التقريرية العامة التى ترتكن على تحليل كمى للأمثال الشعبية، لكى نهدأ ونستكين؟

لقد جاءت سمة التدين، السمة الرئيسية الثانية فى هذا الكتاب، وهى سمة قد اتفق عليها جميع من تناول هذا الموضوع بالدراسة، كما ذكرت د. عزة عزت، ولو اعتبرنا أن السمات الثانوية التى تفرعت عن هذه السمة، هى شرح أو تعريف ضمنى «لمفهوم التدين» أو لمعنى التدين، وهى: التواضع، الصبر، التواكل، الإيمان بالغيبيات (الحظ والبخت المكتوب)، الرضا والقناعة، تقديس الموتى، الإيمان بالطبقية، فهل هذا هو مفهوم «التدين المصرى» أو «التدين الشعبى المصرى»؟، من جهة ثانية، هناك سؤال، أوردت د. عزة مثالين تحت سمة التعاون والتكافل، وهما سمتان فرعيتان لسمة الطيبة، وهما مثالان يحضان على الأنانية، فى مقابل (١٩) مثلا يحض على التعاون والتكافل وهما: «اللى يحتاجه البيت يحرم على الجامع».

«كل لقمة فى بطن جابع أخير من بناية جامع».

ألا يصح أن هذين المثالين يصنفان، تحت سمة التدين، أو تحت مفهوم التدين المصرى، أو التدين الشعبى المصرى؟ أليس للشعب المصرى تدينه الخاص الذى يشبه البوتقة التى تنصهر فيها كل الأديان، لينتج تدين خاص بالشعب المصرى، وهنا تكمن خصوصية الشعب المصرى بالفعل، الذى وردت فى الكتاب، بدون أى إبراز لهذه الخصوصية؟

تحمل الكثير من الأمثال الشعبية بعض الألفاظ «البذيئة»، وهذا هو الوصف الذى أطلقته د. عزة عزت، مثل «من عجبه حسه علاه، ومن عجبه جسمه عراه»، وتكتب فى الحاشية: يستعمل عادة لفظ بذىء يدل على عضو التأنيث فى المرأة.

تحمل د. عزة عزت فكرة وراء هذا الوصف، وهى أن المجون أو التحامق، فى بعض الألفاظ والأمثال الشعبية، قد ظهرت فى فترات القهر والظلم.

أعتقد لو أن هناك تعريفا واحدا محددا لما هو «شعبى»، فلن نطلق على أى لفظ أنه «بذىء» هذا

من ناحية، ومن ناحية ثانية للدكتور أحمد رشدى صالح تعليق فى كتابه «فنون الأدب الشعبى»، على كتاب «حدائق الأمثال العامية» للسيدة فائقة حسين راغب، عن حذفها للألفاظ النابية هو «كأنما ذوق المؤلفة هو رقيب على ما ينبغى أن يتداوله ضاربو الأمثال، وما ينبغى ألا يتداولوه»، من ناحية ثالثة، ذكرت د. عزة عزت فى الخاتمة، أن الشعب المصرى يقدس الجنس، وقد أطلقت على هذا العشق سمة المجون والتحامق (والاختلاف واضح بالطبع)، وهى سمة فرعية للسمة الرئيسية الأولى، وهى السخرية، وهى السمة أيضا التى لم ترد لها أمثال منفردة بها بذاتها، كبقية السمات، بل تنويه سريع فى الخاتمة، وكأنها تذكر القارئ.

رابعا: كيف يتفق أن يكون الجنس أو «المجون والتحامق» سمة أصيلة فى الشعب المصرى (منذ العهد الفرعونى)، كما جاء فى الخاتمة، وفى الوقت نفسه تعتبر د. عزة عزت المجون اوالتحامق، أحد لونى تنفيس مصر الفقيرة دائما عن قهرها، كما ذكرنا سابقا.

خامسا: يبدو أن التدين متناقض فى جوهره مع سمة المجون أو «الجنس» لدى د. عزة عزت.

إن تصنيف الأمثال الشعبية، لو صح ذلك لدراسة السمات الشخصية المصرية حسب مدلولاتها ومضمونها ومعانيها بأنه نتائج مغايرة بالفعل لما جاء فى كتاب «الشخصية المصرية فى الأمثال الشعبية» للدكتورة عزة عزت، أما البحث فى الأمثال، عن سمات بعينها، فهى بالفعل دراسة متميزة، بل هى نوع من المغامرة المنهجية.

لقد عمدت د. عزة عزت إلى استخدام التحليل الكمى، لتعرف ما هى السمة الغالبة، فعلى سبيل المثال، هناك ١٩ مثلا شعبيا تحض على سمات التعاون والتكافل، فى مقابل مثلين اثنين فقط يحضان على الأنانية، وعليه فإن سمة التعاون والتكافل هى السمة الغالبة، فهل العلاقة: أنه كلما زاد عدد الأمثال الشعبية التى تحض على سمة معينة، كلما كانت هى القيمة السائدة فى المجتمع؟ حمل المعيار كمى أم كيفى، فلماذا لا تكون سمة الأنانية والفردية هى القيمة السائدة فى المجتمع فى فترة معينة، تمارسها فئة اجتماعية معينة تعكس نمطا من العلاقات الاجتماعية، إحدى مقوماتها الأنانية والفردية.

وهنا نقول قيمة سائدة، وليست أصيلة وأصلية، لأننا بذلك، سندخل فى متاهة لا طائل منها، فالسمة الأصيلة أو الأصلية، تعنى - فى بعض القراءات - العودة إلى العهد الفرعونى، وهكذا لن نستطيع أن نخرج من مأزق قراءة الماضى بعين الحاضر، واستحضار الماضى لقراءة الحاضر، كما أننا بهذا نرفض قانون «التغيير» الذى يسم كل مظاهر وجوانب الحياة، وأخيرا لن نمارس «قطيعة معرفية» حقيقية مع الماضى، من أجل المستقبل.

لقد أدى التحليل الكمى إذن إلى إظهار المجتمع وكأنه «ميه واحدة» وعمد إلى إخفاء التناقض الذى يتصف به المجتمع المصرى - منذ القدم - ونتيجة لاختلاف وتفصل الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية، فى الفترات التاريخية المختلفة للمجتمع المصرى، وهو الأمر الذى ذكره د. سيد عويس - على سبيل المثال - فى عدة كتابات له واستشهدت به د. عزة عزت، إلا أنها اختلفت معه، حيث ترى

أن هذه الأمثال هى حصيلة وحصاد حقب متباينة تماما، لم تنشأ أو تضاف فى عصر واحد، وهنا يبدو واضحا التحليل الكمى، حيث إن بقاء مثل ما حتى منذ العصر الفرعونى، لا يمكن تفسيره إلا ضمن سياق الفترة التاريخية، وهو يعنى أن المثل الواحد له عدة معانٍ ومدلولات، تحمل سمات الفترة التى يتداول فيها المثل، ولا يعنى أن له مدلول واحد، عبر كل العصور وكل الأزمنة، بغض النظر عن ملامح وسمات وظروف كل عصر وكل زمن، من جهة ثانية، قد يحمل المثل مدلولات مختلفة فى العصر الواحد، بحسب كل فئة اجتماعية تتداوله، فكل فئة ستعكس المدلول أو المضمون، الذى يعكس قيمها وبيئتها، بل إن الأمر يمتد لكل فرد، وحسب الحالة والوضع الذى يقال فيه المثل، وهو أمر واضح جدا بالنسبة للقارئ العادى عند قراءة الأمثال الشعبية فى هذا الكتاب.

وهكذا، وبدلا من كشف أسباب التناقض من جهة، والاختلاف من جهة ثانية لاستخراج قانون عام، أو حتى تفسير وشرح لعوامل هذا التناقض وهذا الاختلاف، استخدمت د. عزة عزت التحليل الكمى، لتطمس معالم التناقض لتخرج سمات راكدة، وشخصية لا تتغير وملامح أصيلة، دخلت عليها العديد من السمات المؤقتة والزائلة بلا محال.



ق

قاموس

قاموس المصطلح النقدى

د. كاميليا صبحى

لم يعد الاهتمام بالدراسات اللغوية مقصورا على اللغويين فحسب، ذلك أن مدخل فهم أى نص علميا كان أم أدبيا لابد أن يبدأ من خلال فهم الألفاظ والمصطلحات تمهيدا لتحليلها فى سياقها لاستجلاء معانيها. وفى مجال تحليل النصوص، لم تعد الكلمة هى نقطة الانطلاق الأولى، فالكلمة في حد ذاتها تحتوى فى أغلب الأحيان، على أكثر من وحدة دلالية يتعين إدراك مهمتها الوظيفية للوقوف على دورها فى تكوين معنى الكلمة، وبالتالى فى فهم المعنى الكلى للنص. وتصاعد الاهتمام بدراسة آليات اللغة، وما تخلقه تفاعلات وحداتها الصوتية والذلالية والإشارية من معانٍ هو دليل على رغبة فى الوصول إلى حالة من الفهم الكامل. وبما أن اللغة كائن حى آخذ فى النمو، شأنه فى ذلك شأن كافة العلوم الأخرى، لذا تطالعنا الدراسات الحديثة كل يوم بالعديد من المصطلحات والمفاهيم التى تتناول مختلف الظواهر اللغوية، تحللها وتبحث مدى تأثيرها على سياق النص.

وإذا كان لعالم اللغويات السويسرى الأصل فردينان دى سوسير (١٨٥٧ - ١٩١٣) الفضل الأكبر فى إحداث ثورة فى فلسفة اللغة من خلال مؤلفه «محاضرات فى علام اللغة العام» الصادر عام ١٩١٦ حينما بدأ يتحدث عن العلاقة الوظيفية للعناصر المكونة للنص، إلا أن تلك المرحلة كانت مجرد بدايات، لم تتكشف أبعادها فى حينها، وإنما كان لها عظيم الأثر فى إعطاء انطلاقة جديدة للدراسات اللغوية ارتكزت عليها فيما بعد المدرسة البنيوية بصفة خاصة فى تحليلها للنصوص.

وجميع الدراسات الحديثة، وإن خرجت فى الأصل من عباءة سوسير إلا أنها تجاوزته وانطلقت من بعده انطلاقة كبيرة، مخلفة لنا مشكلة حقيقية تتمثل فى كيفية المتابعة والملاحقة. ولعله غير خاف علينا أن أغلب المطروح على الساحة الثقافية حاليا من مفاهيم تجاوزه الغرب بالفعل منذ زمن وطرح ويطرح غيره. وطالما ظل الشرق متلقيا أكثر منه مبدعا، فعليه المتابعة.

والحقيقة أن حركة ترجمة الدراسات اللغوية قد راجت فى الآونة الأخيرة لاسيما فى المشرق والمغرب العربيين، وهو جهد لاشك يستحق كل الثناء نظرا لصعوبة المواضيع المتناولة.

غير أن ما يؤخذ على أكثر تلك الترجمات هو عدم استخدام اللغة العربية «القياسية» (إذا جاز التعبير) فى الكتابة، بمعنى أن المترجم يلجأ فى أحيان كثيرة لاستخدام مصطلحات ترتبط سواء باللهجة أو بالأساليب التعبيرية المحلية مما يضيف لصعوبة النص صعوبة جديدة. كما أن أكثر التراكيب اللغوية المستخدمة فى المغرب العربى على وجه التحديد يغلب عليها تماما التأثر الشديد بتراكيب اللغة المنقول منها، مما يعوق التدفق الطبيعى للغة وسلاستها، فيقع على القارئ العبء الأكبر فى فهم مستوى اللغة، وتراكيبها والمعنى المنقول من خلالها. ومع ذلك يبقى لتلك الترجمات الفضل فى إثراء الحركة الدراسية والنقدية بالعديد من المفاهيم، لاسيما أن الصعوبة الشديدة التى تميز لغة النحاة الغربيين تحبط فى كثير من الأحيان عزيمة من يقترب من هذا المجال.

أما فى مصر، فبخلاف بعض المعاجم التى نذكر منها - على سبيل المثال لا الحصر - معجم د. مجدى وهبة ثم معجم المصطلحات الأدبية الحديثة للدكتور محمد عنانى، وبعض ترجمات د. زكريا إبراهيم ود. جابر عصفور وغيرهم، فمن الملاحظ أن الحركة النقدية المصرية مستخدمة للمصطلحات اللغوية الحديثة أكثر منها موضحة لها. وهناك فارق بين استخدام المصطلح بغض النظر عن مدى استيعاب القارئ له، وبناء تحليل على مفهومه غير الواضح أساسا، وبين توضيح المفهوم بداية ثم استخدامه، مع الأخذ فى الاعتبار قضية عدم توحيد المصطلحات بين المستخدمين لها والتى تحتاج فى حد ذاتها إلى وقفة. فلاشك أن ترسيخ المصطلح من حيث معناه واستخداماته هو البداية الصحيحة للنهوض بالحركة النقدية.

ومن الملاحظ أن أغلب الدراسات النقدية ترتكز على مفاهيم مستمدة من الثقافة الأنجلوسكسونية. أما علماء اللغة والنحاة والنقاد الفرنسيون (بخلاف بارت الأشهر بالطبع) فلم تأخذ دراساتهم بعد مكانتها على الساحة المصرية، وإن كنا لا نعفى بالطبع أنفسنا كدارسين للغة الفرنسية من هذا التقصير. والحقيقة أن الهدف من ترجمة تلك المصطلحات المستقاة من بعض المعاجم اللغوية الفرنسية المتخصصة، هو عرض فكر آخر، ووجهة نظر أخرى للمفاهيم المطروحة على الساحة الثقافية، يتأكد من خلالها أحيانا بعض ما كتب، وتضيف وتعدل فى أحيان أخرى.

ولن يتم التركيز على المصطلحات المتداولة فحسب وإنما سيكون للمصطلحات غير المتداولة نصيبها كذلك تمهيدا لاستخدامها فى مجال الدراسات النقدية. ولسنا ندعى أن التعبيرات المستخدمة لترجمة تلك المصطلحات هى الأفضل، فالهدف الأول من ترجمتها هو توصيل المعنى. أما ترسيخ المصطلح فيقع على عاتق الجميع لاسيما علماء اللغة العربية، ليضعوا لنا تلك المعانى فى قالبها اللغوى الصحيح، فتتحقق بذلك الفائدة. وإننا لا نستبعد أخيرا أن يكون لبعض تلك المصطلحات مرجعيتها

وأصلها فى اللغة العربية، فتتأكد بذلك أصالة فكر النحاة العرب فى مجال الدراسات اللغوية.

علم الإشارات والعلامات Semiologie

يختص علم الإشارات والعلامات عند سوسير بدراسة كافة النظم الإشارية الموجودة فى الحياة الاجتماعية، سواء من خلال اللغة أو من خلال العلامات الإرشادية برية كانت أم بحرية، كما يبحث أيضا فى العادات والتقاليد.

ومن هذا المنطلق، يقع مجال اللغويات فى نطاق دراسة هذا العلم. ولكن سوسير أبرز ما فى هذا القول من تناقض. فمن المفترض بالفعل أن تتم دراسة الإشارات والعلامات من خلال اللغة، ولكن هذا يعنى أنه فى حالة عدم ارتباط دراسة أية علامة إشارية بدراسة علمية عن تلك الإشارة من الناحية اللغوية، فلن نستطيع تحديد ما ينتمى بدقة للإشارة محل الدراسة، وما ينتمى للمجال اللغوى. ويرى بارت أن «هناك امتزاجا بين كافة الأنظمة الخاصة بالرموز واللغة».

ولكن إذا أخذنا فى الاعتبار ضرورة الاستفادة من اللغة فى دراسة الرموز والإشارات، والافتقار النسبى للنظم الإشارية الواقعة خارج نطاق اللغة، فيجدر بنا اعتبار علم الإشارات والعلامات فرعا من فروع الدراسات اللغوية وليس العكس.

أما جيلمسلاف، فيعرف علم الإشارات والعلامات بأنه لغة طبيعية أى غير علمية، أى أنه يقابلها بلغة الفيزياء أو الرياضة أو علم النباتات على سبيل المثال.

علم الرموز والعلامات Semiotique

نستطيع أن نتبين عدم وجود حدود فاصلة بين علم الإشارات وعلم الرموز. إذ يعتبر بعض علماء اللغة المنتمين للثقافة الأمريكية أن المصطلحين مترادفان. أما بارت فيعرف علم الرموز بأنه يقوم على دراسة العلامات الخاصة، كاستخدام الملابس على سبيل المثال، أما علم الإشارات فهو أعم وأشمل، إذ يضم كافة الرموز، ويرى بعض علماء الرموز المحدثين أن هذا العلم يختص بكافة الممارسات ذات الدلالة فى الحياة الاجتماعية. والفارق بينه وبين علم الإشارات هو أن علم الرموز لا يبدى اللغة على الإشارة أو العكس عند وضع نظرية عامة للدلالات، وهى النظرية التى يعتبرها جريماس بنية تقوم على اللغة الطبيعية، أى غير العلمية، أو على النظم الرمزية الحاملة للمفاهيم، بغية الوصول إلى معرفة علمية للأنماط الدلالية. ولا تقوم تلك النظرية على الواقع كما هو، وإنما على المفاهيم التى يستخدمها الباحث فى تناوله لذلك الواقع. ذلك أن «علم الإشارات لا يأخذ فى اعتباره طبيعة المصطلحات محل الدراسة».

أما كريستيفا، فتنطلق من معرفة التاريخ السابق على علم الرموز، فتحلل الوحدات الدلالية من خلال التفكيك النقدى للمعنى، حتى تصل إلى حيث تتجمع بذور ما سوف يعطى المدلول فى حالة وجود لغة.

علم الدلالة Semamtique

١ ـ «هو العلم الذى يدرس القوانين العقلية التى تحكم اللغة، فتتحكم فى تحول المعنى، واختيار العبارات الجديدة، وميلاد وموت بعض التعبيرات». هذا هو التعريف التاريخى للفظ كما حدده لأول مرة م. بريال. وباعتبار أن هذا العلم يختص بتاريخ معنى الكلمات، يكون علم الدلالة على هذا النحو زمنيا تاريخيا.

٢ ـ ولكن، علم الدلالة هو أيضا دراسة راهنة لمعنى الكلمات أو الجمل. فبعض المختصين فى علم الدلالة يعتقدون فى ضرورة فهم معنى الوحدات المشفرة (أى الكلمات) أولا، من أجل الوصول بعد هذا لمعنى الوحدات غير المشفرة أى الجمل. بينما يعتقد آخرون على العكس من هذا أن الوحدات الحقيقية التى يتم من خلالها التخاطب هى الجمل، ويتعين الوصول للمعنى من خلالها مباشرة. ففى حين تنطلق الفئة الأولى من مبدأ أن المحتوى العام للجملة مشروط بمعنى الكلمات المكونة لها وكذلك بتركيبتها النحوية، وبالتالى يكون هذا العلم هو علم دلالة الكلمات، تعتبر الفئة الثانية أن المحتوى العام للجملة لا يعادل مطلقا مجموع معانى الكلمات المكونة لها، (والدليل على هذا أن جملة «بعض القط الكلب وبعض الكلب القط» تتضمن الكلمات نفسها ولكنها لا تدل على المعنى ذاته)، وإنما يتولد المعنى من ترتيب ورود الكلمات فى الجملة، بحيث يتقاطع المعنى على مستوى الكلمة فتتكون دلالة الجملة.

وقد شهد هذا التصور الذى لا ينطوى على تعارض فى حقيقة الأمر بقدر ما ينطوى على نوع من التكامل، تطورا فى الآونة الأخيرة، نذكر أهم ما جاء به:

ـ **علم الدالة البنيوية:** ويقوم على افتراض وجود علاقة مماثلة بين مكونات نظامين مختلفين على صعيدى اللغة (صعيد التعبير وصعيد المحتوى). و«البنية الدلالية هى تجسيد للعالم الدلالى من خلال وحدات دلالية صغرى أو seme تعادل الخصائص المميزة للمستوى التعبيرى» (جريماس ١٩٦٦).

وهى تبين من خلال مزج عدد محدود من الوحدات الدلالية الصغرى لا محدودية الوحدات الدلالية الأوسع، بالإضافة إلى محتوى الكلمات. ويعتمد «تحليل الوحدات الدلالية الصغرى» (Analyse semique) على تفكيك المعنى إلى أقل وحدات للمحتوى كما يتم تفكيك الشكل لأقل وحدات خاصة بالتعبير.

ـ وتعد **نظرية كاتز وفودور** وسيلة للوصول لمعنى القول. وهى نظرية تندرج فى إطار النحو التوليدى، وتأخذ على عاتقها مهمة توضيح القواعد العامة للتفسير الدلالى وتفترض وجود «قواعد نحوية» (فنظرية كاتز وفودور تنطلق من النحو التوليدى غير الدلالى لشومسكى، وتكمله) كما أنها تضع تصورا لـ«قاموس» وكذلك «بعض قواعد الإسقاط».

أما القاموس، فيبين الفئات النحوية والدلالية والتباين الدلالى بين الوحدات البنيوية الصغرى Morpheme فى اللغة. بينما تضمن «قواعد الإسقاط» توافق البيانات النحوية والدلالية، أى أنها تقيم مدى إمكان المزج الدلالى، آخذة فى الاعتبار القواعد التى وضعها القاموس بشأن توافق أو عدم توافق كل فرع من فروع محتوى الوحدات البنيوية الصغرى مع البنية النحوية التى يقع بداخلها.

ـ وتتفق **المدرسة الروسية مع المدرسة الأمريكية** فى معارضة تصور شومسكى بشأن بناء

قواعد نحوية توليدية على أساس دلالي. والافتراض الذى ينطلق منه كل من ميلكوك وزولكوفسكي هو أن اللغة عبارة عن «آلية تترجم المعنى فى صورة نص» والسؤال الذى يطرحاه يتمثل فى معرفة «كيفية التعبير عن معنى من المعانى من خلال لغة ما».

٣ - ويعد **علم الدلالة التوليدي وعلم الدلالة التفسيرى** مجرد محاولات لحل بعض المشكلات التى نجمت عن نموذج شومسكى التوليدى بشأن دور المكونات الدلالية. وفى ظل هذه النماذج، تنفصل التراكيب النحوية عن الدلالة. وتبدو البنية العميقة ذات طبيعة تركيبية نحوية غير أن التفسير الدلالى يظل ممكنا عند هذا المستوى.

الوحدة الدلالية الصغرى Seme

الوحدة الدلالية الصغرى، هى التى لا يمكن أن تتحقق خارج إطار الوحدة الدلالية التى تفوقها، أى الـSememe وتستخدم هذه الوحدة الدلالية الصغرى فى التحليل الدلالى، الذى يختص بالمحتوى، أو بجوهر المحتوى طبقا لتعبير جيلمسلاف. ويتم فصل تلك الوحدة من خلال مقارنة مدلول مجموعة ألفاظ، يجمع بينها قاسم دلالى مشترك، أى أنها تنتمى لمجموعة معجمية مصغرة. ومن خلال هذا التحليل، تكون الحدة الدلالية الصغرى هى العنصر الذى يتم من خلاله التمييز بين دلالة لفظين من ألفاظ تلك المجموعة. فعلى سبيل المثال، يجتمع الحرفان (B-P) على أنهما يصدران عن مقدمة الفم، ولكن هناك بعض الخصائص الأخرى التى تميز الواحد عن الآخر، مثل منطوق/ مهموس، أيضا بين «مهره» و «فرس» دلالة مشتركة تميزهم عن كلمات أخرى فى مجموعة ألفاظ مشابهة، ولكن يبقى بينهم بعض الفروق مثل ذكر/ أنثى.

السمة الصوتية Pheme

وهى كلمة تستخدم أحيانا كمعادل مميز للسمة الصوتية (Phonique).

الوحدة الدلالية المجردة (المدلول) Sememe

استخدم جريماس وبوتيه هذا اللفظ لبيان المحتوى الدلالى للوحدة الدلالية. فالمحتوى الدلالى لكلمة «مقعد» هو: للجلوس، له أرجل، بدون مساند.. إلخ.

وتحتوى الوحدة الدلالية المجردة على وحدات دلالية صغرى دائمة، يسميها جريماس «نواة دلالية للجملة»، وكذلك على بدائل متغيرة يسميها «وحدات دلالية سياقية».

الوحدة اللغوية الصغرى Moneme

طبقا لتعريف مارتينيه، يعد «المونيم» أصغر وحدة حاملة للمعنى فى الجملة، ويمكن بالتالى أن يختارها المتحدث ليتحقق المحتوى المطلوب. ونستطيع كذلك تعريف «المونيم» على أنه أصغر إشارة. فجملة «أنا ذاهب إلى الحديقة» تتكون من أربع وحدات لغوية: «أنا - ذاهب - إلى - الحديقة.

يوجد نوعان من الوحدات اللغوية الصغرى: فهناك وحدات جذرية Lexeme غير محدودة (مثل

كلمة حديقة)، ووحدات بنيوية Morpheme محدودة (مثل علامات التذكير أو التأنيث، حروف الجر.. إلخ.). وقد يجتمع النوعان معا في كلمة واحدة مثل: «تذهب» التي تتكون من - تـ - أو المونيم الدال على التأنيث، و - ذهب - الوحدة الجذرية التي تحتوي على المعنى.

الوحدة البنيوية الصغرى Morpheme

طبقا للمفهوم اللغوي الأمريكي، يعد المورفيم هو الإشارة الصغرى، أو أصغر شكل لغوي حامل للدلالة. وهو يماثل تعريف مارتينيه للمونيم.

وقد تكون طبيعة المورفيم بنيوية نحوية، إذا انتمى لمجموعة مغلقة، مثل علامات تصريف الأفعال. وقد يكون معجميا إذا انتمى لمجموعة مفتوحة، وكان حاملا للمعنى، مثل كلمة «منزل». وهو أحيانا يعادل كلمة، كما في حالة «منزل»، أو يحتاج بالضرورة للارتباط بكلمة كي يتحقق المعنى مثل «است» في «استكبر» و «استنكر».

الوحدة الصوتية الصغرى Phonème

أصغر وحدة صوتية، وهي غير حاملة لأي معنى، وإنما من خلال امتزاجها بوحدات أخرى تبدأ في تكوين بعض الدوال والتمييز فيما بينهم. مثال: الذي يميز بين «في» و«فم» هو الوحدات الصوتية «ى» و«م» بينما يشتركان في الوحدة الصوتية «فـ». ولكل لغة عدد محدود من الوحدات الصوتية (التي قد تفوق الحروف المدونة عددا، ففي اللغة الفرنسية يوجد حوالي ٣٦ وحدة صوتية بينما عدد الحروف الكتابية أقل).

الوحدة الجذرية Lexeme

وحدة معجمية، حاملة للمعنى، لها بعدان: شكل ومحتوى، وهي أصغر إشارة غير نحوية. مثال: منزل - جميل. وتتميز هذه الوحدات بأنها غير محدودة العدد، مقابل الوحدات البنيوية المحدودة.

دلالة لفظية Semanteme

١ - في مفهوم فاندريز، وعلى صعيد التعبير، تعادل الدلالة اللفظية وضع «الكلمة الكاملة»، أو الجزء المعجمي بالكلمة، أي حامل المعنى.

٢ - وطبقا لبالي، وعلى صعيد المحتوى، فإن الدلالة اللفظية هي قيمة الجزء المعجمي بالكلمة، أو وحدة المحتوى المقابلة لجذر الكلمة والوحدة الجذرية.

(ملاحظة: تخلى معظم اللغويين اليوم عن هذه التعريفات للدلالة اللفظية).

٣ - أما بوتييه، فيقول إنه على صعيد المحتوى، تعد الدلالة اللفظية هي مجموعة وحدات دلالية مجردة، مكونة فقط من وحدات دلالية نوعية صغرى. فأما الوحدات الدلالية المجردة، فهي مجموع الوحدات الدلالية الصغرى المكونة للوحدات الجذرية. وأما الوحدات الدلالية النوعية الصغرى، فهي الملامح الدلالية الصغرى التي تتيح لنا التمييز بين «كمثرى، مشمش، خوخ».

التناص Intertextualite

فى بداية العشرينيات، زاع مفهوم التناص مع باختين، وارتكز فى ذلك الحين على التحليل اللغوى للخطاب، ثم عاد وانتشر مجدداً فى فرنسا مع كريستيفا. ويردنا هذا المفهوم الذى راج مع البنيوية الفرنسية فى الستينيات إلى إشكالية «التعددية الخطابية» وتعددية الأصوات، طبقا لمصطلحات تودوريف.

وقد كان تصور كريستيفا لتلك النظرية فى بدايتها تصورا طليعيا. فقد اعتبرت النص مادة سيميائية متغيرة الشكل أقرب ما تكون لعملية إنتاجية ذات مستويين: مستوى ظاهر من ناحية، وبنية داخلية عميقة من ناحية أخرى. وتتمثل تلك الإنتاجية مجازا كفضاء تخترقه عبارات متعددة المعانى بحيث يصعب تحديد دلالاتها بدقة. ومن هنا بدأت إشكالية تحديد تعريف لهذا المنتج المتمثل فى النص المتولد ذاتيا، حينما يمثل مجالا تلتقى فيه وتتداخل مختلف النظم ذات الدلالة، كما قالت كريستيفا عام ١٩٦٨.

ولعل من الطبيعى أن يحتفظ كل نص بعلاقات تضمينية مع النص الداخلى، ولكن هذا الأمر اوقع رولان بارت فى مأزق. ففى كتابه S/Z الصادر عام ١٩٧٠، وضع افتراضا حدسيا مؤداه أن «ما يحكم التداخل النصى هو لا محدودية تكراره»، أى أنه يمتد غير محدود لن تجدى معه بالضرورة أية محاولة لاكتشاف سبيل للخروج منه أو لفصله معرفيا، لأنه يرد بلا نهاية لكل ما قرئ أو كتب من قبل. وهذا تصور قاصر للتناص، لأنه وإن تناول الإشكاليات الأكثر تعقيدا إلا أنه لا يوضحها، لاسيما من خلال منظور «الحوارية الكرنفالية» لباختين، والذى يرتكز على البديهية الحدسية للإشارة بما فيها من فطرية، أو على أنماط انفعالية متعلقة «بمتعة النص».

وتجدر الإشارة من ناحية أخرى، إلى أن التداخل النصى يستمد وجوده من خلال تمثله سواء على المستوى الظاهر أو على المستوى العميق الذى تتصاعد من داخله الأبنية حتى تظهر على السطح فى صورة نص. ولن نستطيع دراسته والتحقق من المبادئ التى يقوم عليها إلا فى ظل وجود نص منطقى.

وترفض اليوم الدراسات الحديثة استخدام مفهوم التداخل النصى بهذا المعنى غير المحدد، من حيث أنه نصية توسعية لا متناهية تتولد عنها علاقات عدة متشابكة. فمن فرط حرصهم على استجلاء الأثر الذى تخلفه قراءة مثل هذه النصوص، يلجأ أغلب الباحثين من خلال معرفتهم بالنص، إلى دراسة التداخل النصى لتبين نقاط اتصاله بالنص الأصلى من عدمها وهم يأخذون بالضرورة فى الاعتبار النظام النحوى والصرفى للنص المتداخل. ومن هنا يتأكد أن الأساليب المنهجية المستخدمة هى أساليب عقلانية نظرية افتراضية غير بديهية تعتمد على معرفة ذاتية داخلية، وتطبق على مجمل الخطاب الذى يتعدى التداخل النصى. ويرى ريفاتير أن تلك النظريات التى تفترض «وجود بنية ما تربط بين النصوص، يتحقق من خلالها التناص» تخالف بالضرورة التعريفات التى استلهمت من أعمال بارت. ومن ناحية أخرى، قام مفهوم النص الداخلى لدى جينيت عام ١٩٨٢ على فكرة التعالى النصى فى إطار بنائية مفتوحة.

وثمة بعد آخر فى إشكالية التناص يطرح من منظور سيميائى بنائى لايزال يحمل بذور فكر سوسير وجيلمسلاف، يقوم علي «فك الشفرات بين المرسل والمتلقى» كما قال جريماس عام ١٩٧٠، ويعتمد على فك شفرات النص من خلال المكونات التعبيرية والأسلوبية للتداخل النصى. ويتم هذا أولا انطلاقا من نقطة اللادلالية، ثم تبدأ مرحلة إضفاء دلالة على القيم التى يفترض وجودها فى سياق النص. فإذا نظرنا للنص المتداخل من الناحية الصرفية تمثل لنا فى صورة سياق نصى مجازى، أو كما يقول بيك، فى صورة عناصر غير متجانسة ليس من حيث اللغة التعبيرية، وإنما سيميائيا، من حيث ثنائية أو تعددية مستوياتها داخل النص، أى طبقا للوظيفة التى تقوم بها على مستويات تمثيلية مختلفة حسب ثقافة المتلقى. ولعله من المفيد دراسة دور الفروق الثقافية والاجتماعية للإنسان فى عملية الفقدان المعرفى، ومقارنة المعرفة الحدسية بالمعرفة الشائعة المشتركة. ونستطيع إذن أن نتبين أن ثمة تفاعلا بين المرسل والمتلقى، يرتبط بالضرورة بوجود سياقين معرفيين كل له مرجعيته كما يقول جريماس. سياق التداخل النصى وهو خاص بالمرسل، والآخر يتعلق بتأويل هذا التداخل ويقع على عاتق المتلقى. ومن هنا تتضح لنا العلاقة بين مختلف مكونات التداخل النصى، تصل للمتلقى من خلال إشارات متعددة المعانى والمستويات، وتتماثل على المستوى العميق فتتولد عنها المعانى.

اللادلالية Asemanticite

تعد الجملة لادلالية حينما تفتقر لأى تأويل دلالى. ولأنها مرتبطة بالوصف، فنستطيع أن نقول إنه كلما انفصل الوصف عن المعطيات المستمدة من السياقات اللغوية، كلما زادت الجمل لادلالية.

والتكرارية الدلالية لبعض التراكيب التعبيرية هى التى تحقق للنص درجة من المقبولية وتسهم فى ترابطه؛ فالنصوص العبثية - على سبيل المثال - تفتقد تكرارية دلالاتها.

التكرارية الدلالية Isotoppie

التكرارية الدلالية هى كل تكرار لوحدة لغوية، سواء كانت جملة أو أقل أو أكثر. وتتحقق من خلال مختلف مستويات النص. فمن الناحية الصوتية، نلحظها فى التجانس الصوتى والجناس والقافية. كما يمثل الإسهاب بما فيه من تكرار للمعانى جانبا آخر لها. أما على الصعيد الدلالى فتتمثل فى تشابه تعريفين لشىء، أو فى تكرار وصف ما، ومن هنا يمكن إجراء دراسة أسلوبية على هذه الظاهرة. وقد تستعمل التكرارية للتأكيد على أحد المعانى بالنص، فتكون لها فى هذه الحالة علة تعبيرية غائية.

وتتفق التكرارية وما عرفه عن الجانب الطبيعى للغة. فتعريف الشىء هو إعطاء معادل دلالى له. ونحن نعتبر التعبير الأكثر طولا هو التعريف، أما الدلالة حاملة المعنى فهى مجرد تسمية. وتتم هذه التعادلية من خلال تكرار كل المكونات الدلالية التى يشتمل عليها الشىء المعرف. وبما أن المعرف أقل طولا من التعريف فيمكننا أن نقول إنه نظام دلالى طبيعى، غير موجود بالضرورة فى النص كما فى حالة الكلمات المتقاطعة أو النصوص الأسطورية على سبيل المثال. ونحن نعتمد فى قراءتها على تبين الوحدات الدلالية المجردة التى تنتشر فى أرجاء النص من خلال شبكة الوحدات التكرارية الدلالية.

وما يسرى على الوحدات الدلالية المجردة يسرى أيضا على الوحدات الصوتية والحروف والوحدات حاملة المعنى التى تنشر مكوناتها الصوتية أو حروفها فى النص. كما أن الحروف المنتشرة فى النص ممكن أن تكون كلمة من كلمات العنوان، أو اسم المؤلف أو الشخص الذى يهدى إليه العمل.

ومن ناحية أخرى هناك تكرارية المحتوى، وتتشكل من خلال الإسهاب فى استخدام الألفاظ ذات الطابع الدلالى فى الجمل. كما أن هناك ما يطلق عليه جريماس اسم «الفئات الدلالية»، ولا يمكن دراستها إلا من خلال تحليل النص. فكلمة «غسالة» - على سبيل المثال - ممكن أن تعطى وحدات دلالية مختلفة، بل متقابلة إذا ما ردت لفئة كائن حى/ جماد. وسوف تتبين التكرارية الدلالية لهذه الكلمة فى النص إذا قلنا «مصابة بوعكة صحية» أو «بعطل»، وبالتالى تتحدد أية دلالة هى المقصودة.





الأجـــنـــدة

م.ع

السينما والسياسة

على أبو شادى، أحد نقاد السينما فى مصر، على قلتهم، الذى مازال مخلصاً لهذا الفن: متابعاً وناقداً، ومشاركاً من أجل فن جميل. وهو مدير عام الرقابة على المصنفات الفنية، فضلاً عن أنه مسئول عام النشر فى هيئة من أهم هيئات الثقافة جماهيرية وحضوراً هى: "الثقافة الجماهيرية". صدر له مطلع العام الحالى، كتابه الجديد "السينما والسياسة" عن دار شرقيات، يقع الكتاب فى ١٩٢ صفحة، مع ملحق صور لأهم الأفلام التى ورد ذكرها فى الكتاب، والكتاب، يحتوى على خمسة فصول كبيرة ثورة يوليو والسينما (١٩٥٢ - ١٩٧٠)، السينما وثورة يوليو، السينما وحرب أكتوبر، السينما والسياسة، أفلام وزوابع.

والكتاب عبارة عن مجموعة من الدراسات، والمقالات، حاولت رصد العلاقة المتوترة بين السينما والسياسة، تم نشر معظمها فى مجلتى "فن" والكفاح العربى فى الفترة من ١٩٩١ - ١٩٩٢، ومجلة "الكواكب" وجريدة الحياة عامى ٩٤ - ١٩٩٥، وبعضها لم ينشر من قبل، وهى فى مجملها لاتزال - رغم السنين - تعبر عن وجهة نظر الكاتب فى السينما والسياسة معاً.

سينما.. قطاع عام

استمر القطاع العام (المؤسسة العامة للسينما) عشر سنوات ، من ١٩٦٣ - ١٩٧٢، أنتج خلالها، ١٥٥ فيلماً ، استمر عرضها إلى سنة ١٩٨٠. فقد عرض أول فيلم من إنتاج هذا القطاع، عام ١٩٦٣ وهو "القاهرة فى الليل" إخراج "محمد سالم"، وآخر فيلم عرض هو "جنون الشباب" إخراج "خليل شوقى" عام ١٩٨٠. وعدد الـ ١٥٥ فيلماً التى أنتجها هذا القطاع، ترد - وبوضوح - على كل المزاعم والافتراءات التى أطلقها ، ورددها ، أعداء ثورة يوليو. ويقوم الكتاب ، بإحصاء دقيق وموثق لهذه الأفلام ، بالأسماء والأرقام والمخرجين ، ليوضح الدور الرائد للقطاع العام، وحجم ما قدمه - رغم سنواته القليلة - للسينما المصرية كصناعة وتجارة وفن.

ذلك القطاع العام المفترى عليه قدم ٣٠ فيلماً، من بين ١٥٥ فيلماً أنتجها، تفوق فى مستواها تلك الأفلام التى قدمها القطاع الخاص ٢٩٠ فيلما - فى نفس الفترة - بينها ثمانية أفلام فقط، تستحق أن يطلق عليها أفلام، ويعد كلاً من هذه الثلاثين فيلماً، علامة من العلامات فى تاريخ السينما المصرية ، ويرقى بعضها إلى مستوى "الكلاسيكيات، التى تزين تراث السينما المصرية ومنها: المومياء لشادى عبد السلام، الأرض والاختيار ليوسف شاهين ، والبوسطجى والمستحيل وشىء من الخوف لحسين كمال، والحرام لبركات، ومراتى مدير عام ، وأرض النفاق لفطين عبد الوهاب، والزوجة الثانية والقاهرة ٣٠ لصلاح أبو سيف.... إلخ.

الغريب أن أكثر المخرجين الذى استفادوا من فترة القطاع العام فى السينما ، أصبحوا ، بعد توقفه، من أشد المهاجمين له، مثل المخرج "حسام الدين مصطفى" الذى أخرج... وحده.. ستة أفلام من أموال هذا القطاع مثل : الطريق - هارب من الأيام - السمان والخريف - جريمة فى الحى الهادىء - الشيماء - الشحات، وهى من أهم أفلامه، هاجم القطاع العام، ومجمل إنجازات ثورة يوليو، حتى انتهى به الأمر إلى أن يقف على الضفة الأخرى من النهر، وصولاً [illegible] بارته لإسرائيل.

قدم القطاع العام العديد من المخرجين، الذين مارسوا الإخراج للمرة الأولى فى ظله ، بلغ عددهم: ٢٦ مخرجاً، منهم:

حسين كمال، نور الدمرداش، عبد الرحمن الخميسى، إبراهيم الصحن، شادى عبد السلام، على عبد الخالق. كما ارتاد القطاع العام السينمائى مجالاً مهماً وحيوياً فى تاريخ السينما العربية، وهو مجال الإنتاج المشترك ، لأفلام كبيرة قام بإخراجها مخرجون غير مصريين مثل :ابن كليوباتره لفرناندو بالدى عام ٦٥، وابتسامة أبى الهول لـ روتشيو تيسارى، عام ٦٦، وقاهر الأطلنطس لـ الفونسو بريشيا عام ٦٦ وغيرها الكثير ، حوالى فيلم كل عام.

على أن فترة القطاع العام لم تكن كلها عسلاً ولبناً، فالبعض تعامل معها

باعتبارها أموالاً سهلة، فتصرف بسفه وسفاهة، وأهدر المال العام ، والبعض الآخر تعامل معها باعتبارها مرحلة للتكسب وأكل العيش فقط، دون الاهتمام بالمستوى الفني، وقد كانت معايير الرقابة على الصرف يشوبها الكثير من التراخي.

ثم يمضى الكتاب فى رصد العلاقة المتوترة بين السياسة والسينما، مثل معالجة السينما لأهم القضايا السياسية والاجتماعية التى أثيرت فى مصر حتى عام ١٩٩٤، معالجة : انتفاضات ١٨و١٩ يناير ١٩٧٧ (معالجات خجولة لموضوع جريىء) وأفلام المخابرات والجاسوسية، شماعة سمعة مصر، وثلاثة وزراء يغتالون فيلماً.

الكتاب : السينما والسياسة
المؤلف: على أبو شادى
الناشر : دار شرقيات
عدد الصفحات : ١٩٢ صفحة.

"إلى النهار الماضى"

مع افتتاح معرض القاهرة الدولى للكتاب .. أصدرت الهيئة المصرية العامة للكتاب ديوان **"إلى النهار الماضى"** للشاعر **رفعت سلام**.

يقدم الديوان نوعاً من السيرة الشعرية للخمسين عاماً الماضية، يمتزج فيها الشخصى والعام، الذاتى والتاريخي، الأسطورى والواقعى، الحلم والعنف، لغة الفانتازيا بلغة الشارع اليومية، ضمن رؤية للعالم تتداخل فيها الأزمنة والتواريخ والوقائع والأساطير والوجوه.

ويقول الناقد المعروف الدكتور صلاح فضل أستاذ النقد الأدبى بجامعة عين شمس أن الديوان يتميز بطابعه التجريبى ولغته العالية وقدرته على توظيف عديد من التقنيات التعبيرية والتصويرية المجددة فى نسيج اللغة الشعرية الحديثة. كما أن تجربة هذا الديوان تندرج فى إطار أعمال الشاعر وتتميز ببروز صوته الخاص ونمو قدراته التعبيرية واتساع مجال تجربته بأبعادها التجريدية والتصويرية.

ويؤكد الدكتور صلاح فضل أن الديوان يعد إسهاماً جيداً فى حركة الطليعة الشعرية المجددة وإثراء لإبداعاتها.

ويقول الناقد الدكتور محمد عبد المطلب أستاذ النقد الأدبى بجامعة عين شمس .. إن ديوان **"إلى النهار الماضى"** يمثل امتداداً لشعرية الشاعر التى تغوص فى أعماق الذات كاشفة عن وعيها ولا وعيها ، وتغوص فى أعماق الواقع كاشفة عن زيفه ودمامته ، وتعمل على إدخال الطرفين بحيث تكون رؤية الذات

رؤية للواقع، ورؤية الواقع رؤية للذات. وبما أن الذات متمردة على نفسها وعلى الواقع، فإن الخطاب - فى مجمله - متمرد فى بناء لغته وفى إنتاج دلالته.

وهذا التمرد اللغوى يتمثل فى بناء الصيغة من منطق التداعى اللغوى قبل منطق التداعى المنطقى، وهو منطق يدخل النص فى منطقة العتمة بكل جمالياتها المفارقة لجمالية الإضاءة التى استهلكت نفسها فى مواجهة المتلقي، الذى يسعى إلى المجاهدة والمعاناة مع العتمة، ويرفض الراحة المملة مع الإضاءة.

ويضيف الدكتور محمد عبد المطلب ... إن هذا الخطاب يقدم جمالية "شعرية" ترتبط بهذا الشاعر ارتباطاً حميماً وإن كان الملاحظ أن كثيراً من الأجيال التالية أصبحت تحتذيه فى بنائه الصياغى وتوجهاته الدلالية.

ويرصد الدكتور عبد المطلب الأدوات الإضافية لإنتاج إيقاعية بديلة عن الإيقاع العروضى، من بينها الغواية (الحرفية) و(البناء الصرفى) و(الأشكال البديعية).

وينتهى الناقد القدير - فى تقديره النقدى - إلى أن الديوان يمثل إضافة حقيقية للخطاب الشعرى عموماً والحداثى على وجه الخصوص.

والجدير بالذكر أن للدكتور محمد عبد المطلب كتاباً يتناول التجربة الشعرية للشاعر "رفعت سلام" بالتحليل النقدي، صدر العام الماضى تحت عنوان "هكذا تكلم النص".

ويعتبر الديوان الجديد هو الخامس فى الإنجاز الشعرى لرفعت سلام.. بعد "وردة الفوضى الجميلة" و"إشراقات رفعت سلام" و"إنها تومئ لى" و"هكذا قلت للهاوية". غير عدد من كتب الترجمة الشعرية لبوشكين وليرمونتوف وماياكوفسكى وريتسوس وكفافي. وقد ترجمت مختارات من أشعار رفعت سلام إلى الانجليزية والفرنسية واليونانية والإيطالية والكرواتية.

تجلى الجميل

تجلى الجميل، كتاب للفيلسوف المعاصر، هانزجيورج جادامر، ومن تحرير: روبرت برناسكونى. قام بترجمته د. سعيد توفيق أستاذ الفلسفة وعلم الجمال بجامعة القاهرة، وصدر عن المجلس الأعلى للثقافة ضمن المشروع القومى للترجمة. يشتمل الكتاب على أهم مقالات جادامر" فى تفسير ظواهر الفن والجمال.

تكشف تلك المقالات ، عن أزمة وعينا الجمالى الاغترابي، الذى أصبح ينظر إلى الفن باعتباره شكلاً جمالياً منعزلاً، ومستقلاً عن سائر أشكال حياتنا الإنسانية، ولذلك يحاول المؤلف أن يعيد تأسيس وعينا الجمالى ، وأن يكشف عن حقيقة الجميل فى الفن، والتى لا يمكن فهمها ، بمنأى عن أشكال حياتنا الإنسانية، كالرمز ، واللعب والاحتفال، والمحاكاة والأسطورة، والخبرة الدينية

بطقوسها وشعائرها ، وهى الأشكال التى كان الفن يتجلى فيها، وينبع منها عند القدماء ، على نحو تلقائى، لأن الوعى الجمالى لم يكن يمثل حاجزاً يفصل ظواهر الفن والجمال كإبداعات للإنسان، عن واقع الإنسان، وعالمه المعاش وهو كتاب، جدير باهتمام المشتغلين بشئون الفن والأدب سواء على المستوى الإبداعى أو النقدى أو التنظيرى.

ينقسم الكتاب إلى جزءين رئيسيين: الجزء الأول، وهو المقال الرئيسى فى الكتاب، بعنوان : تجلى الجميل ، والجزء الثاني، ويحتوى على عشرة مقالات، تعالج موضوعات فى غاية الأهمية فى مجالى:

النقد الأدبى وعلم التأويل مثل "الطابع الاحتفالى للمسرح، والتأليف والتفسير ، الصورة والإيماءة ، الصورة الصامتة، الفن والمحاكاة، ومساهمات الشعر فى البحث عن الحقيقة، ولعب الفن، الفلسفة والشعر ، الخبرة الجمالية والخبرة الدينية، بالإضافة إلى ملحق عن الحدس والعيانية.

وعلى الرغم من أن المقالات الواردة فى الكتاب - كما يصرح المحرر - فى متناول فهم القارئ العام، إلا أنها تثير ، فى الوقت نفسه، قضايا تدخل فى صميم اهتمام المتخصصين، على اختلاف صنوفهم، سواء فى مجال علم الجمال، وفلسفة الفن فى عمومها، أو فى مجال النقد والدراسات الأدبية الخاصة بالشعر والمسرح، أو - حتى - فى مجال تاريخ الفن. والمحرر يقصد بالقارئ هنا، القارئ الغربى وهو قارئ يحيا فى مناخ ثقافى ، وورث إطاراً مرجعياً من الثقافة، يغاير المناخ والإطار الثقافى للقارئ العربي، وهو مناخ يجعل فهم هذه المقالات أيسر بالنسبة له من فهم، القارئ العربى لها. لذلك قدم المترجم د. سعيد توفيق ، للكتاب بمقالة طويلة تحت عنوان "الهرمنوطيقيا والفن عن جادامر" حاول فيها تأصيل المفاهيم الأساسية فى فلسفة جادامر، الهرمنوطيقية التى تقوم على رؤيته للفن، والتى تتوارى أحياناً خلف أطروحاته، وهو جهد من المترجم - استغرقت الترجمة والشروح عليها خمس سنوات - يكفل للقارئ فهماً أكثر عمقاً لهذه الأطروحات، ولم تكن هذه المقالة/ المقدمة تكراراً أو إضافة هامشية لمقدمة المحرر، بل والكتاب نفسه، بل مكملة لهما ، ومعينة على ما أهملاه أو مرا عليه مروراً سريعاً، أو عابراً. بالإضافة إلى الشروح والهوامش العديدة التى أضافها المترجم على نصوص "جادامر"، وحتى على مقدمة المحرر نفسه.

الجدير بالذكر، أن للمترجم د. سعيد توفيق العديد من الكتب الأخرى منها: تهافت مفهوم علم الجمال الإسلامى و ميتافيزيقا الفن عن شوبنهاور، والخبرة الجمالية: دراسة فى فلسفة الجمال الظاهراتية، وجدل حول علمية علم الجمال.

بالإضافة إلى عشرات المقالات (بالعربية والانجليزية) المنشورة فى المجلات الثقافية المتخصصة على امتداد الوطن العربي.

الكتاب: تجلى الجميل
المؤلف : هانز جيورج جادامر
المحرر : روبرت برناسوكونى
المترجم : د. سعيد توفيق
الناشر : المجلس الأعلى للثقافة
المشروع القومى للترجمة

سيرة النبى "محمد"

"كاين ارمسترونج"، الراهبة التى كانت ، والباحثة فى تاريخ الأديان الآن، بريطانية الأصل: صدر لها فى القاهرة، كتاب مهم عن "النبى محمد" ترجمه إلى العربية د. فاطمة نصر، ود. محمد عنانى.

يحتوى الكتاب على عشرة فصول، تعتمد المؤلفة فيها على الكتب الإسلامية مثل كتب السير والترجمات التى أرخت لحياة الرسول فى محاولة لإعادة قراءتها وفهمها لإنصاف نبى الإسلام، والإسلام مما يزعمه الغرب عنهما. تحاول المؤلفة فى الفصل الأول رصد العلاقة بين الإسلام والغرب، وهى علاقة متوترة فى مجملها، فمازال الإسلام يحتفظ بصورته السلبية لدى الغرب، وإن توارى العداء فى بعض الفترات إلا أنه يعاود الظهور ، فى فترات أخري، وزاد هذا العداء فى العقود الأخيرة، حتى أن بعض المفكرين الغربيين يرونه العدو الأول بعد انهيار الخطر الشيوعى. "فالعداء القديم للإسلام مازال مزدهراً على جانبى الأطلسي، تقول المؤلفة: "ولم يعد يمنع الناس أى وازع عن مهاجمة ذلك الدين، حتى ولو كانوا لا يعرفون عنه إلا أقل القليل".

الكتاب فى مجمله يحاول تتبع تاريخ ذلك العداء: ففى أسبانيا سنة ٨٥٠ خرج راهب يدعى "بيروفكتوس" إلى السوق فى قرطبة، عاصمة دولة الأندلس المسلمة، فطلب منه البعض أن يفاضل بين النبى عيسى والنبى محمد، التزم الراهب الحذر فى أول الأمر، ذلك أن القانون السائد وقتها يقضى بإعدام من يسب النبى محمد، ولم يلبث الراهب أن نسى نفسه، فانطلق يصب الشتائم لمحمد، فزعم أن نبى الإسلام دجال، ومولع بالجنس، وأنه المسيح الدجال نفسه. وسرعان ما ألقى به فى السجن، على أن الراهب بعد أن خرج من السجن ، عاد إلى سب الرسول، فطبق عليه حكم الإعدام – وهنا اعتبره بعض المسيحيين. بعد أن مزقوا أوصاله – قديساً.

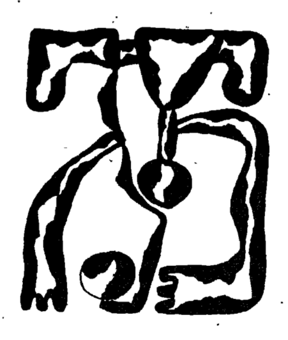
كان هذا الحادث – كما تؤكد المؤلفة – فعلاً شاذاً فالعلاقة بين المسلمين

والمسيحيين كان طابعها العام التسامح والمعايشة، وأن المسلمين لم ينفروا من الاستماع لما تقوله الأديان الأخرى، بل أن بعض مناطق من الامبراطورية الإسلامية كانت تتسم بوجود تقاليد راسخة من التشكك والتفكير الحر".

ولم يقتصر سعى الكاتبة على محاولة التأصيل والفهم، فقد كرست جهودها فى سبيل النضال عن طريق الكلمة لمقاومة الشر السائد، والجزء الأكبر من هذا الشر الآن، ممارسات الغرب المهيمن ضد الشعوب والأفراد، وما ينجم عن ذلك من معاناة وفرقة ، وانكسار .. تتعمد أرمسترونج تصحيح المفاهيم ودحض الأساطير بهدف نشر ما تعتقد أنه رسالة الأديان السماوية أى: القبول والمحبة والوفاق.

الكتاب، موجه فى الأساس إلى المتلقى الغربى ، من خلال الخطاب الذى يمكن أن يستوعبه، ويستجيب له، ذلك المتلقى المحمل بموروثات وتصورات معادية للإسلام ولشخصية رسوله . وما أحوجنا فى تلك الأيام التى تجتاحها الأصولية بشتى أنواعها وفى مناطق كثيرة من العالم، لمثل هذا الكتاب الذى يحاول التقريب بين الأديان، ووجهات النظر، من خلال تركيزه على هدف الديانات الواحدة، وهو الحرية والكرامة والاستقلال للشعوب والأفراد . للمؤلفة كتب أخرى مهمة منها: الحروب الصليبية وأثرها على العالم العربي. وأشعار فى العشق الإلهى، والقدس ، والأخير سيصدر قريبا من نفس السلسة.

الكتاب : سيرة النبى "محمد"
المؤلف : كارين ارمسترونج
المترجمان : د. فاطمة نصر ود. محمد عناني
الناشر : كتاب "سطور"
عدد الصفحات : ٤١٤ صفحة.



كلام مثقفين

.. الاستقلال من دون استقرار

صلاح عيسى

لا يوجد بين هيئات وزارة الثقافة ، هيئة تتطلب أحوالها استقرار أوضاعها القيادية، مثل الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية، بعد أن عانت من الإهمال طوال ما يقرب من عشرين عاما، أدمجت خلالها فى "هيئة الكتاب" ، كما تعرضت قبلها للتخريب، شأنها شأن كل المرافق الثقافية ، طوال عهد "السادات" الذى كان يعتبر الثقافة رزالة، وينظر إلى المثقفين باعتبارهم فريق من الرزلاء لا يكتبون إلا سخائم وشتائم..

وبعد إلحاح طويل من المثقفين، استقلت "دار الكتب" عن هيئة الكتاب" منذ عام ١٩٩٤، لكنها لم تستقر منذ ذلك الحين، فخلال تلك السنوات الأربعة تقلّب عليها ثلاثة رؤساء ، كان أخرهم هو الدكتور "ناصر الانصارى"، الذى تولى أمورها منذ فترة قصيرة، ويرجو ألا يغادرها – كذلك – بعد فترة قصيرة!

ولأن الشكوى لأهل البصيرة عيب، فإن مبررات الاهتمام بدار الكتب، وضرورات الاستقرار فى قيادتها لاتحتاج إلا لنظرتين عابرتين:

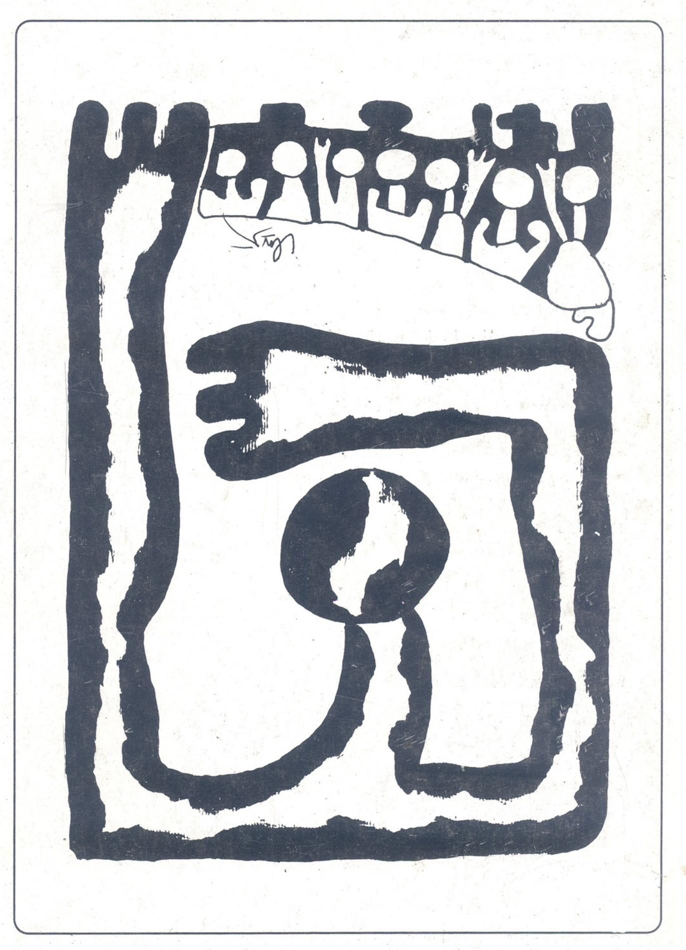
واحدة على التاريخ الذى يقول إن دار الكتب المصرية" هى أقدم وأعرق دور الكتب فى الوطن العربي، وأنها تحتوى على كنوز نادرة من المطبوعات والدوريات والمخطوطات، وكانت إلى ما قبل ٢٥ عاما، أكبر خزانات الكتب العربية فى العالم..

والنظرة الثانية على الحاضر الذى تخلفت فيه الدار عن كل دور الكتب العربية، بل وعن مكتبات مصرية حديثة مثل مكتبة القاهرة" و"مكتبة مبارك".

فاختفت من فوق رفوفها الكتب والمخطوطات والدوريات النادرة بالسرقة ، أو بالاهمال، أو بسوء التصنيف وتخلف الفهارس، واختفت الكتب والدوريات الحديثة، بسبب اهمال التزويد ، وتحطمت المقاعد فى قاعات القراءة دون إصلاح، واحترقت مصابيح الاضاءة، دون استبدال.

وفى خلال سنوات الاستقلال الأربع، وفى ظل إدارة "محمود حجازى" و"جابر عصفور" لدار الكتب، بدأ الإصلاح بالفعل، ولكن بوتيرة بطيئة، لا تتناسب مع حجم الخراب الذى تعرضت له.

وبسبب نقص الإمكانيات المالية، وعدم الاستقرار لم توضع حتى الآن خطة واضحة للإصلاح لم تدبر مصادرها المالية وهى مشكلة تتطلب المواجهة قبل أن يتسع الخرق على الراتق ، ويستحيل وقف الخراب الزاحف، ففى دور الكتب – كما فى الدول – لا فائدة من الاستقلال من دون استقرار..!



رقم الإيداع ٩٢/٧٥١٢

الثمن : جنيهان

الأمل للطباعة والنشر ت : 3904096